

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه مركز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



مركز تحقیقات کتب و اطلاع رسانی

دراسات في النقد التطبيقي (الجزء الثاني)

نصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الثامن ○ العددان الثالث والرابع ○ ديسمبر ١٩٨٩

٣
٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

رئيس التحرير	مستشارو التحرير
عزالدين إسماعيل	زكي نجيب محمود
نائب رئيس التحرير	سهير القلماوى
صلاح فضل	شوقي ضيف
مدير التحرير	عبد الحميد يونس
اعتدال عثمان	عبد القادر القط
المشرف الفني	مجدى وهبة
سعيد المسيرى	مصطفى سويف
السكرتارية الفنية	نجيب محفوظ
احمد مجاهد	يحيى حقي
عبد الناصر حسن	
محمد غيث	
وليد منير	



• الاشتراكات من الخارج -
من ستة (لجنة أعضاء) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٥ دولاراً
للهيئات . حساب فيها .

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• إرسال الاشتراكات على العنوان التالي .

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - برزال - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥١٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٩٥١٣٩

الإعلانات : يظل عليها مع إدارة المجلة أو بتدبيرها للمصنفين

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن ١٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٥
ديناراً - المغرب ٥٠ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
وربع

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الداخل -
من ستة (لجنة أعضاء) ٥٠٠ قرشاً • مصاريف البريد ١٠٠ قرش
• إرسال الاشتراكات بحالة بريدية حكومية

دراسات في النقد التطبيقي

(الجزء الثاني)

٤	أما قبل	رئيس التحرير
٥	هذا العدد	التحرير
١٢	حدائق النص الشعري القديم	الحبيب شيل
٢٠	الملكة الشعرية والتضاهل النصي	محمد بيري
٤٠	نحو تأويل تكامل للنص الشعري	لهدي حكيم
٦٥	ظواهر تعبيرية في شعر الحدائق	محمد عبد المطلب
٧٧	لغة الغياب في قصيدة الحدائق	كمال أبو ديب
١٠٦	ضمير الشعر ضمير العصر	صلاح فضل
١١٥	التشكيل بالرمز في مسرح الحكيم	محمد فتوح أحمد
١٢٧	آليات السرد في القصة - القصيدة	أدوار الخراط
	الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي	
١٤٢	في روايات حنا مينه	شكري الماضي
١٦٣	تنويعات حول لعبة النسيان	الصادق بوعلام
	ترجمة الشعر :	
١٧٩	نماذج من شعرنا الجديد بالألمانية	عبد الغفار مكاوي
	● الواقع الأدبي	
	● وسائل جامعية	
٢٠٣	الشعر العربي الحديث بيناته وإبدالاتها	محمد بنيس
	● النقد الأدبي الحديث في المغرب	
٢٠٧	واشكاله المتأخر	محمد خرماش
	● مع المجلات الأدبية العربية	
٢١١	مقاربات ومداهلات نقدية	وليد منير
	● وثائق	
	● نصوص من النقد العربي الحديث	
	الأدباء العرب والإنجليز	
٢١٩	مقاربات ومقالات	إبراهيم عبد القادر المازني
٢٢٨	مجلة الأدب والتمثيل	
	● نصوص من النقد الغربي الحديث	
٢٣٦	مختارات من نقد و. ه. أوهن	ترجمة : ماهر شفيق فريد
٢٤٥	كشاف المجلد الثامن	
٢٩٦	This Issue	ترجمة : هدى الصلحة

أما قبل

كثيرا ما يشكو المبدعون للأدب ، لاسيما الشعراء ، من أن النقد الأدبي لا يتابع أعمالهم في الوقت الراهن مثلما كان الحال في المراحل السابقة . ولا جدال في أن توزع النقد الأدبي خلال العقود الثلاثة الأخيرة بين الشعر من جهة ، والفنون القصصية والمسرحية من جهة أخرى ، قد أدى إلى تقلص نسيب في درجة الاهتمام بالشعر لدى النقاد . ومع ذلك فإننا نلاحظ أن نقد الشعر مازال يظفر باهتمام كبير في الدراسات الأكاديمية ، وهي بطبيعتها ليست مبدولة أو متاحة للقارئ العام . وهذه الدراسات تواكب الشعر الحديث أو المعاصر كما تعيد قراءة شعرنا القديم سواء بسواء .

لقد استوعبت هذه الدراسات النظريات النقدية الحديثة ، التي تتحدث عن العناصر التكوينية التي تدخل في بنية كل جنس من الأجناس الأدبية ، كما استوعبت المناهج التي طرحت للاقتراب من هذه الأجناس والدخول إلى عالمها . استوعبت ذلك كله ، وأخذت تتحرك من المستوى النظري الصرف إلى مستوى التطبيق . وقد ظهر كثير من هذه الدراسات في المجلات المتخصصة ، وفي الكتب التي يؤلفها مختصون في الدراسات النقدية ، لا في الجامعات المصرية فحسب ، بل في سائر الجامعات العربية . وقد كرست هذه الدراسات لتحليل نصوص شعرية هربية ، قديمة وحديثة . ونستطيع الآن أن نحصى عددا من الذين أنشأوا دراسات مستفيضة حول قصيدة واحدة أو أكثر من قصائد الشعر الجاهلي مثلا ، لكني يحللوها تحليلا مؤسسا على منهج من مناهج النقد المطروحة على الساحة النقدية العالمية في الوقت الراهن ، فمنهم من يدخل إلى النص من مدخل بنوي ، أو من مدخل نفسي ، أو من مدخل أسطوري رمزي ، إلى آخر المدخل التي تعبر عن اتجاهات عامة في النقد المعاصر . وكذلك الشأن بالنسبة إلى الشعر الحديث ، فهناك أيضا اهتمام بارز بهذا الشعر . وعلى وجه الخصوص بالشعر الجيد لدى البارزين من شعراء هذا الاتجاه . وقد أصبح من الضروري لأي متحدث عن اتجاه من الاتجاهات النقدية التي طرحها الفكر النقدي الحديث أن يتبع ذلك بمحاولة نقدية عملية . وهذا واضح . على سبيل المثال - في هذه المجلة (فصول) - فهي تحرص على أن يكون كل تنظير مشفوعا بممارسة تطبيقية ، كما تنشر في كل عدد منها تجربة نقدية كاملة ، يتوجه فيها الكاتب إلى نص أدبي واحد ، يدرسه وفقا لمنهج بعينه بين المناهج المتاحة في إضاءة النص ، وبذلك يجعل القارئ أكثر إدراكا لأبعاد ، وأعمق فهما لما ينطوي عليه من قيمة . ولأول مرة خصص العدد السابق كله ، وكذلك العدد الحالي ، للدراسات التطبيقية ، لتحقيق مزيد من الإشباع في هذه الناحية .

إذن فهناك تحول واضح في شكل كتاباتنا النقدية عن الشعر ، إذ لم يعد من المستغنى - مع استفاضة المناهج النقدية الحديثة - الكتابة عن عمل شعري لأحد الشعراء ، أو عن مجموع أعماله الشعرية ، كتابة انطباعية هابرة ، تتأثر في الغالب بالانفعالات الشخصية الخاصة ، ولا تنفك من الأشياء إلا عند ما يعلن عنه ظاهر العمل الشعري . ومن هنا قلت على الساحة الكتابات النقدية التي تمثل هذا الاتجاه ، وما نبغى منها لم يعمد يظفر بالاهتمام الحقيقي ؛ إذ إن العملية النقدية صارت جهدا يتحلل بكثير من الموضوعية والمنهجية العلمية .

لقد صارت العملية النقدية في الآونة الأخيرة عملا بالغ التعقيد والرهافة والدقة . ومناهج النقد نفسها ليست سهلة الاستيعاب ، والكلام عنها كثيرا ما يكون ثقيلا على قلوب عامة القراء ، لارتباطه بالفكر النظري من جهة ، ونلبسه ، من جهة أخرى ، وبحكم التطور الذي حدث ، بمصادر من الفكر الفلسفي مختلفة . وقد أفضى هذا كله إلى أن أصبح النقد الأدبي خطابا له خصوصيته ، شأنه في هذا شأن الخطاب الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي ، لا يفتحهم إلا من أهل نفسه له ، وعرف أصوله ونظرياته ومناهجه ، واستوى أدواته الخاصة .

وعندما يتمكن الناقد من استيعاب الجانب النظري والمنهجي بشكل جيد ، ويمتلك الأدوات التي تمكنه من الممارسة ، ثم يوظف ذلك في إضاءة نص من النصوص الأدبية ، شعرا كان أو رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية ، من تلك النصوص المطروحة على القارئ العام - عند ذاك يتحقق من الفائدة للقارئ وللمبدع نفسه ما لم يكن يتحقق من خلال الممارسات النقدية الساذجة على كثرتها .

حقا إن النقد الجاد لا يستطيع على الإطلاق أن يعرض لكل ما يصدر من نتاج شعري ، فضلا عن الأنواع الأدبية الأخرى ، وحقا إن كثيرا من الأشعار والدواوين التي تنشر لمردود أن نجد من ينفق عندها ، ويظن كثير من شعراء جيل الشباب أن النقاد يتعمدون إهمالهم ، ولكن الأمر على خلاف ذلك . والحقيقة التي لا محارة فيها أن عدد المبدعين أضعاف أضعاف عدد المشتغلين في جند النقد ، ولا يمكن لهذا العدد الضئيل من النقاد أن يجودوا بالطاقة والوقت للوقوف على هذا المتاج الغزير وقفة نقدية جادة والأمر كله يتعلق أخيرا بفهمنا لطبيعة النقد ودور الناقد ؛ فليس النقد مجرد انطباعات وأحكام سريعة يطلقها الناقد ثم ينحسر يديه من العمل المنقود ، وليست مهمة الناقد أن يلاحق كل كلمة تذايع أو تنشر ، ولكن النقد الصحيح هو إعادة إنتاج وكشف وإضاءة ، يتكلف لها الناقد كثيرا من العناية في كل ممارسة . وليست العبارة آخر الأمر بكيفية ما يكتب من نقد بل بنوعية ما يكتب . فإذا لوحظ أن كمية ما يكتب الآن من نقد قليلة فإن النوعية مع القلة تغني عن الكثرة مع الرداءة .

رئيس التحرير

هذا العدد

● تتابع « فصول » في هذا العدد مسيرة التطبيق النقدي على النصوص الأدبية ، من شعرية وروائية ، فقصصية ومسرحية ، إثر هذه الاستجابة الودود التي لقيها العدد الماضي من القراء ، وترجمتها أرقام التوزيع ، بما يعكس حاجة حقيقية للمتلقيين في اختبار المناهج النقدية على عمك الممارسة التجريبية ، ووضع الأسس النظرية موضع التعامل المباشر مع الواقع الإبداعي ، كى تتراتب الأعمال في مستوياتها من سلم القيم من جانب ، وتتكشف الأدوات التحليلية عن مدى كفاءتها وجدواها من جانب آخر . وكى تتبلور في نهاية الأمر ملامح الانجازات النقدية التي يتقدم بها من لا يزال يملك قدرة متجددة على العطاء والإضافة .

● وفي مستهل هذا العدد ، يتساءل الحبيب شبيل ، في دراسته عن « حداثة النص الشعري القديم » عن السر الذي يجعل بعض الشعر العربي القديم ، يعبر متاحات النسيان والبل ، ويصمد أمام فعل الزمن المدمر ، ويجعله قريباً من النفس ، ومن العصر الذي نعيش فيه ، حتى لكأن مشاغل الشاعر القديم في معاناته عصره هي مشاغلنا ونحن نعالج تجارب الحياة في زماننا . وقد تولد عن هذا التناظر القائم بين النص الحديث والنص القديم سؤال يطرحه الكاتب وهو : هل يمكن أن يكون النص القديم حديثاً ؟

وفي مقاربة الإجابة عن هذه الأسئلة يحاول شبيل استكشاف السبل التي قد تثبت أسس الحدائث في النص القديم أو تنفيها ، مؤكداً أن المسألة لا تتعلق بشكليات دلالة المصطلح في جدته أو قدمه ، أو بانجماحات النقاد في استخدامه ، بل هي أعمق من ذلك ، إذ ترتد إلى بحث السمات الجوهرية ، وتبين المعاني الكلية التي تؤسس عليها الحدائث .

وأول هذا السمات الرؤية التي تقوم عليها ، وهي رؤية زمنية أساساً . ففي الحدائث وهي بتقابل الأزمنة : الماضي من ناحية ، والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . وهي لن تكون كذلك إلا بتجلى هذا الوعي تجلياً يختلف حدة من عصر إلى آخر ، ومن شاعر إلى سواه . والحدائث هي فعل المحدث في الزمن ؛ ومن ثم فهي تتمثل في إيجاد عناصر لا تنسب إلى القدم ؛ أي إلى الماضي .

وينشأ عن هذا الحد أساس جوهري للحدائث هو اقترانها بالتجديد ، فهو قوام كل حركة حديثة . والصلة بين الحدائث والتجديد تبلغ درجة التجانس ، وهو تجانس وشيخ بقرن بين دلاليتهما حيث تتجلى فيها المشكلة الزمنية . ولما كان التجديد نقض التقليد ، وأساس التقليد هو اتباع السنن الماضية ، فإن التجديد - على نقض ذلك - يقوم على مخالفة تلك السنن ، وهي من الماضي . فهو إذن يلتقي بالحدائث في هذا المعنى ؛ مما يؤكد التلازم بين الحدائث والتجديد .

غير أن التجديد لن يكون سبباً إلى الحدائث إلا إذا كان خروجه عن السنة يؤدي إلى إعادة نظر - كلية أو جزئية - في منظومة القيم الفنية والتعبيرية المنتسبة إلى الماضي أو السنة ، ويؤدي إلى استحداث رؤية تنظر إلى العالم والإبداع نظرة جديدة ، وتفتح آفاقاً تجريبية لا عهد لنا بها . فلا عبرة من الحدائث الشعرية مثلاً ما لم يكن فيها تصور للعالم يتلاءم مع الحاضر أو المستقبل . والرؤية الجديدة في الشعر تقتضي بالضرورة قيمياً تعبيرية جديدة ، ولذا فإن الحدائث عند الباحث لا يمكن أن تكون حدائث الموضوع أو الغرض الشعري فحسب ، بل هي حدائث كلية ؛ مضمون قول ولغة إبداع . ومن هنا فإن أشد الأسس اتصالاً بحدائث الكتابة هي معاناة المحدث للغة ، حتى إن بعض النقاد عدّ الحدائث الشعرية فعلاً لغوياً في صميمه .

وتأسيساً على ذلك يختار الحبيب شبيل مخربات أي نواس نصاً قديماً لينظر إليه من الداخل ، أي من معانيه وأساليبه ، ليتبين حدائثه ؛ وكذلك يختار شعر أي تمام ، ولكن لينظر إليه من الخارج ؛ أي انطلاقاً مما قيل فيه قديماً من الوجهة النقدية ، ليرى مدى ما فيه من ملامح الحدائث .

ويخلص الكاتب من هذا التحليل إلى أن الحداثة ليست فعلية ، بل هي في جوهرها رؤية مجاوزية نتيجتها إخصاب الشعر ، وهي في النهاية ذات وجهين : آن وزمني ، والوجه الأخير هو الذي يرتبط بما للنص من قدرة على التكيف مع الإبداع الجديد برغم تغير الأزمنة ، وهو الشاهد على أصالة النص القديم .

● ويقدم محمد بريري في مقاله « الملكة الشعرية والتفاعل النصي » دراسة تطبيقية على شعر المهذلين ، تصوراً لبعض المفاهيم المحدثة تهدف إلى بحث طريقة لتحديد الهوية الشعرية عبر تحليل منظومة التقاليد التي تسير عليها ، فيبدأ بعرض بعض مقولات « إليوت » بخصوص العلاقة بين الشاعر والتراث ، وقيامها على مبدأ الجدلية ، إذ يعتبر ذلك أصلاً لكثير مما قيل بعده . وأهم مقولة في هذا السبيل هي تأثير النص بما سبقه ودخوله في تركيب ما يتلوه ، بحيث تتغير دلالة النصوص الشعرية بنشوء نصوص جديدة . ثم يمضي الباحث في تحديد المسار الذي تمت من خلاله تلك الأفكار متتبعاً إلى مصطلحين هاميين في النقد الحديث هما : « التناص » و « الخطابه » . أما فيما يتصل بالنقد العربي فقد اجتهد الباحث في إلقاء الضوء على مصطلح « الملكة » عند ابن خلدون ، لما رآه فيه من محاولة مبكرة للتفكير العلمي لتحديد طبيعة العلاقة بين المبدع وتقاليد تراثه ، إذ أدرك المؤرخ العربي الكبير أن الشاعر يتوجه في إبداعه من صور ذهنية مجردة بعد إنشاءه تحقيقاً حسباً لها ، وأن هذه الصور تتجرد في ذهن الشاعر من كثرة مخالطته للنصوص . هل أن من اللات ، أن مفهوم مصطلح الملكة ، لا يقتصر عند ابن خلدون على الإبداع الأدبي ، بل يمتد ليشمل جميع الأنشطة الثقافية ، مادة كانت أم روحية .

واعتتماداً على هذه المنطلقات النظرية حاول الباحث الوقوف على المتواليات الخاصة الذي نسج عليه المهذليون شعرهم ، وكان أول ملمح توقف عنده تلك الكيفية الخاصة التي تناول بها المهذليون شعر الثور والحمار الوحشين وربطها بفكرة القدر أو حدثان الدهر . ويرى الباحث فيها صنعة المهذليين نوعاً من القراءة الناقدة لهذين العنصرين انتهت بهم إلى استخلاص فكرة القدر وإظهارها على ما عداها من دلالات ضمنية كامة . فقد أنشأ المهذليون عن طريق تكرار النصوص المتعلقة بتلك الظواهر مجالاً نصياً فريداً داخل الإطار العام للشعر العربي ، وتكمن بؤرة هذا المجال في القدر أو حدثان الدهر . ولكن هذا لا يعني عند الباحث أن المهذليين كانوا مولعين بالتعبير عن معنى الاستسلام لحتمية القدر ، لأنهم - كما بين - انطلقوا من موقف وجودي مركب . فقد كان الكلام عن القدر عندهم إقراراً ناصحاً بالإطار المأساوي للوجود حيث تصطرع حتمية القدر مع حتمية أخرى مناهضة لها وهي حتمية المغالبة والصراع . ومن ناحية أخرى فقد أظهر تحليل بعض نصوص المهذليين أن القدر لا يوازي فكرة الشر دائماً ، وقد كشف في تحليله لبعض القصائد مثل عينية أبي ذؤيب الشهيرة وقصيدة صخر الغي عن هذا المعنى الوجودي المركب وروبط بين أبنية الشعر العميقة وفكرة التفاعل النصي .

وقد اعتبر الباحث بعض ما روى في كتاب الأغاني عن أبي ذؤيب المهذلي تعريفاً للنتائج التي انتهى إليها في تحليله ، واعتد هذه الروايات كنماذج للتوالد النصي أيضاً بحيث تصبح من أشكال الاستبطان التي تهدف إلى الكشف عن الدلالات العميقة للشعر أكثر مما ترمي إلى الإخبار عن تاريخ الشعراء . كما ناقش النتائج التي انتهى إليها الباحثون الآخرون في شعر المهذليين بصفة عامة وعينية أبي ذؤيب بصفة خاصة ، وخالف في ضوء تحليله السابق ما ارتأه من قبل الدكتور كمال أبوديب من أن البعد الوحيد الذي تدور عليه عينية هو حتمية القضاء ، مؤكداً طابعها التركيبي الذي يعتمد على محوري حتمية القدر وحتمية الصراع ، ويقيم مجال النصي الخاص .

● أما فهد حكيم في مقاله « نحو تأويل تكامل للنص الشعري » فهو ينطلق من تكوين فكرة جمالية عن طبيعة الانسجام الذي ينظم التقنية الشعرية للقصيدة ، يقترح طريقة لتحليل النص الشعري من خلال قراءة مقطوعة لأبي تمام ، وهو يتناول بناء القصيدة نغمياً ، مقسماً إياها إلى ثلاثة أنغام جوهرية ترتبط بموضوعات متعددة من ناحية ، وبالتوازن الإيقاعي للتفصيلات من ناحية أخرى ، وهي :

أولاً : نغم ساخر يرتبط بحركتين تشتملان على موضوعين هما :

- التفاخر بالتفوق .

- الغزوة العنيفة والاحتلال .

ثانياً : نغم جدى رزين ، يرتبط أيضاً بحركتين ينفرج عنهما موضوعان هما :

- تأثير الغزوة عاطفياً واجتماعياً .

- جمال الشيء المعتدى عليه من حيث الشكل .

ثالثاً : نغم ساخر ثان يبرز موضوع الخوض الظاهر لفعل الاعتداء .

ومن خلال تتبع حركة توزيع التفصيلات في صلب النص ، ورصد حركة الوقف المتوسط بين شطري البيت ، وكذا دراسة القافية والكشف عن وظيفتها داخل البيت وفي آخره يصل إلى تحديد الإيقاع الكمي للقصيدة . ثم تتولى الدراسة الكشف عن مدى الترابط بين أنواع الصور ووظائفها وبين الأنساق الأسلوبية التي تعكس وعياً حقيقياً بالمستويات المتنوعة ، الاجتماعية والثقافية والعاطفية .

ومن طريق تحليل النص إلى وحداته المكونة ورصد شبكة علاقاتها أمكن للبحث الكشف عن وحدة القصيدة الفنية وتحديد العوامل الفاعلة فيها ، ومنها عنصر المفاجأة الذي تُسخر له طرائق أسلوبية كثيرة ؛ وكذلك الوحدة المعنوية . كما أمكن الوقوف على تنوع التأثيرات اللغوية المتدرجة مما تنجلى عنه مظاهر التفرّد والخصوصية في استخدام اللغة . وكذلك الكشف عن البنى الصغرى التي تتناغم مع التقسيم الموضوعي وتسوغه ، بحيث يصبح التراسل بينها العامل الرئيس في التنظيم التقني لبنية النص الشعري .

● ويعبر بنا محمد عبد المطلب إلى منطقة النصوص الشعرية الحديثة ، فيقدم في دراسته « ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة » قراءة أسلوبية تتركز على النص الأدبي ، ولكنها لا تتخل عن محاولة ولوج العالم الداخلي للذات المبدعة ، ولا تكف عن مشاركة العالم الخارجي الذي عاينته هذه الذات وانطلقت منه في عملية التكوين الأولى ؛ وذلك لأن هذا المنحى النقدي - كما يقول الكاتب - يستند إلى حقائق مادية مسموعة أو مقروءة ، باستنطاقها تتم حلقة الاتصال بين الداخلي والخارج من ناحية ، والمبدع والمتلقي من ناحية أخرى . فالصياغة اللغوية هي المجال الذي منه يبدأ الناقد حركته الفعلية لإدراك الحقائق التعبيرية . والتوجه الأصلي في ذلك منوط ببحث العلاقات القائمة بين المفردات والمركبات ، بغية الكشف عن النظام الذي يسيطر عليها ، ورصد خطوطه التي تمتد طويلاً وعرضاً . وبهذا تتم مراعاة عمليتين أساسيتين يخضع لهما كل عمل لغوي هما الاختيار والتوزيع .

ويتتبع الباحث في البداية عمليتي الاختيار والتوزيع وطبيعة كل منهما من حيث الاتساع والضييق ، ويرى أن صورة هاتين العمليتين تختلف بعض الاختلاف في الأداء الشعري القديم عنها في شعر الحداثة . ففي شعرنا القديم كان الشاعر محكوماً في اختياراته بإطار ضيق من المفردات والمدلولات ، التي تنسم بوقوعها تحت تأثير بالغ لضغط المرجعية المعجمية ، في حين نلاحظ في شعر الحداثة اتساع مجال الاختيار وتعقده وانخفاض آثار المرجعية المعجمية عليه ، وذلك نتيجة التفسيرات الحديثة التي تكاد تشمل جوانب الوجود كله .

ولمها يتعلق بكيفية إنتاج الدلالة من المفردات يرى أن شعرنا القديم كان يميل في عملية الاختيار إلى ربط المفردات بالمحسوس ، حتى في العملية التصورية ذاتها ، حيث كان يتم نقل المفردات في بعض الأحيان من المستوى المادي إلى المستوى المعنوي ، وفي أحيان أخرى كان يتم إبقاؤها في نطاق ماديتها المباشرة ، وذلك على حين تعمل طبيعة الاختيار في شعر الحداثة على نقل المحسوس إلى المجرد حتى في التعابير التصويرية ، بحيث يظل الناتج التجريدي هو غاية ما تصل إليه في معظم الأحيان ؛ ومن ثم آلت اللغة إلى التخلص من الارتباطات التي تشدها إلى مرجعيتها الواقعية .

والتعبير بالمفارقة من أكثر الظواهر انتشاراً في شعر الحداثة . ويلاحظ الكاتب أن المفارقة في الشعر القديم في مجمله كانت ذات نظرة وحيدة البعد ، وقائمة على الانفصال بين وجوه المفارقة ، بمعنى أن الشاعر كان يرصد وجهاً معيّن ، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر ، في حين يستطيع الشاعر الحدائي في غالب الأمر أن يعاين الوجهين معاً على صعيد واحد قائم على التوحيد والدمج ؛ ومن هنا كانت المفارقة لديه عملية متكاملة ، تنم عن رؤية ذات طبيعة شمولية تدرك التفاصيل إدراكاً مكاملاً داخل الإطار الكلي .

والعلاقة بين الدال والمدلول ، بما هي علاقة رمزية ، لا تقع في شعر الحداثة تحت طائلة الجبرية التي كانت تغلب على الاستخدام الشعري القديم ؛ إذ إن شاعر الحداثة يتدخل بإمكاناته الفنية لخلخلة هذه العلاقة ، إلى درجة أنها تتحول إلى خلق معجمي شعري خاص ؛ ويصبح للغة الشعر الحدائي بذلك معاجمها الخاصة الجديدة . وخلخلة العلاقة بين الدال والمدلول لها ظواهر عدة ، يمكن رصدها كمياً وكيفياً ، وذلك ما يوضحه الكاتب مستعيناً بدراسة عدد من النصوص . وتنتهي الدراسة - في محورها الأخير - إلى أن إدراك الزمن كان من أبرز العناصر الفاعلة بشكل معقد في شعراء الحداثة مما شكل علاقتهم بالعالم بتغيراته اللانهائية .

● والبحث الذي يقدمه كمال أبودهب بعنوان « لغة الغياب في قصيدة الحداثة » جزء من مشروعه النقدي الذي يضم أبحاثاً متعددة ، يواصل من خلالها دراسة السمات التي يمكن تمييزها باعتبارها توصيفاً دقيقاً لخصائص شعر الحداثة ، وتحديداً لعلامات تطوره ، على مستوى التكوين العميق لعمليات الرؤية والتخيل والتصور والتناول التشكيل اللغوي ، التي تؤدي إلى إنتاج النص .

وهو يأمل أن يتابع رصد السمات الجوهرية لقصيدة الحداثة على النحو الذي يسمح لنا في نهاية المطاف بتأسيس شعرية عربية جديدة نابعة من شعر الحداثة ، بدلاً من الشعرية الموروثة التي نبعت من شعرنا القديم ، والتي ما تزال ، مع استثناءات قليلة حقاً ، نعاين شعر الحداثة في إطارها ، ونطلق عليه أحكامنا التقييمية على أساس منها ، وذلك خلل منهجي ، ثقافي وحضاري ، ينبغي أن نسعى إلى مجاوزته ، وإلى تنمية منظور جديد نتواصل من خلاله مع العالم الذي نعيش فيه ، والأدب الذي نتنتجه .

ويصف كمال أبو ديب لغة الغياب بأنها لغة شعرية ، أو رؤية ونهج من أنماج التناول الشعرى بميل - بدلاً من إبراز الشيء أو الموضوع المعين ، والسعى إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح - بميل إلى الحركة بعيداً عن هذا الشيء ، وتجنب إبراز تفصيلاته الجزئية ، وإلى توجيه ضوء خفيف ظل بانجهاه ، ولكن بقدر كبير من الانحراف عنه . إنها لغة تمس « المرئى » ، سواء كان شيئاً أو كائناً ، أو موضوعاً بصفة عامة ، عن بعد بلمسات رقيقة مواربة ، وتغيبه بطرق مختلفة ، بحيث يبدو أقرب إلى مرئى يكتشفه الظل أو الضباب الناعم ، وفي هذا كله نكون بإزاء عملية من عمليات الانزياح من المركز للمرئى ، وذلك ما يسميه الباحث باسم « الانزياح التصورى » مقدماً هذه التسمية بوصفها تحديداً نقدياً على قدر من الدقة والوضوح لمفهوم الغياب .

وتتجل لغة الغياب على مستوى التكوين الكلى للنص ، كما تتجلى على مستوى مكوناته الجزئية ونسبجه اللغوى والتصورى . وقد يصبح الغياب في تجلياته الأكثر صفاء - كما يقول الباحث - جوهر الرؤية الشعرية للعالم والأشياء ، وللزمن والمكان ، ويخرج من إطار الموضوع الكلى ، ومن إطار المكون الصورى أو اللغوى الجزئى لنسيج النص ، إلى مستوى العلاقة بين الإنسان والعالم ، بين الذات والمرئى . وفي مثل هذه التجليات يصير النص مغموساً في الغياب نهائياً ، ويصير نهجاً في الرؤية والتناول واحتضان اللغة ، وإنتاج تشابكاتها الخاصة التى يصبح من أبرزها لغة التضاد أو التناقض .

وتحقيقاً لغاية الباحث في بلورة لغة الغياب ، وتحديد ملامحها وآليات تشكيلها وفاعليتها في النص ، قام بدراسة عدد كبير من النماذج الشعرية التى تتوزع على مراحل زمنية مختلفة ، وتبرز أماداً وصيفاً متباينة لطغيان لغة الغياب في شعر الخدائث ، مقدماً في النهاية موجزاً مستخلصاً من النصوص للمبدأ النظرى الذى يحكم هذه الظاهرة ، ووصفاً مبدئياً له في صيغة نقدية ، باعتباره من أبرز مكونات الشعرية الجديدة .

● تم يختار صلاح فضل في مقاله « ضمير الشعر ضمير العصر » ديوان صلاح عبد الصبور « شجر الليل » بوصفه نموذجاً للشعر السياسى الذى يقوم بترميز التاريخ ، في محاولة لتمثل شفراته وفكها مستعيناً ببعض الإجراءات السيميولوجية . ويعتمد الكاتب على فرض إجرائى يقتضى الكشف عن مجموعة الأفكار والقيم التى تنتظم في نسق محيز ، وتقوم بتوجيه العلاقات الدلالية بشكل ديناميكى ، بحيث تمثل في النهاية شفرة أيديولوجية محددة . فيتبع « العلامات النصية » المعروضة في الرسالة ، ويصنفها في مستويات متعددة ، ويقوم ترتيباً منطقياً للشفرات ، طبقاً لدرجة هيمنتها ، كما يتتبع في الوقت ذاته كيفية ظهور الفاعل الرئيسى في القول وتجلياته المختلفة .

ويرى الباحث أن شجر صلاح عبد الصبور يتصب أمامنا بوصفه رمزاً لنوع من الكتابة اللارومانسية ؛ إنه يرمز بالأحرى إلى « كتابة قومية » تتولد من شعور يقينى بصدمة الهزيمة . ومن خلال تحليل الاقتراعات الدلالية ، وحركة الضمائر ، وتلويحات الإيقاع ، والتوزيع الخطى للكلمات ، والتمثيل البصرى للدلالات في قصائد متنوعة من الديوان ، يطرح الباحث بعض الاحتمالات التفسيرية ليفاضل بينها ، منتصراً للاحتمال الذى يثبت مجال التحليل توافقه مع الفرضية الأولى التى تسهم في حل الشفرة . ويلاحظ الباحث مظهرين بنيويين مهمين في القصائد : الأول تمسّد مفردات المواقف الشعرية في لوحات بصرية تخضع في طريقة تصويرها لنظام « السيناريو » ، والثانى تمركز بؤرة الثقل في المقطع الأخير بصورة متكررة ، مما يشير إلى نسق شبه درامى منتظم .

ويشير الباحث إلى التوزيع المقطعى للقصيدة بوصفه مؤشراً مهماً إلى اتجاه الحركة الكلية ، ثم يربط بين نظام التوزيع المقطعى للقصيدة وطابعها الدرامى/الغنائى . كما يربط بين بعض الأمشاج المنسجمة من الإشارات الإرجاعية التى تبرز فاعلية « التناس » .

ويخلص الباحث من هذه الإجراءات التحليلية إلى فك شفرة النص اعتماداً على دلالة العناصر المحورية الثلاثة في تشكيل الرؤية الكلية مثل دور الذات الشاعرة بوصفه مركز الثقل ، والمفارقة ، وتوزيع الأصوات وتبادله ، مما يفضى أحياناً إلى تداخل البنى الموسيقية والخطية والنحوية ، التى تتمثل بوصفها الوعاء الذى تصب فيه الطاقة الرمزية المنبثقة شحنتها الفاعلة في إنتاج الدلالة الكلية للنص الشعرى .

● ويتناول محمد فتوح أحمد في مقاله « التشكيل بالرمز في مسرح الحكيم » اختبار فرضية أساسية تنشئ بها للوهلة الأولى كتابات الحكيم المسرحية ، وهى البناء بالرمز أو الاستعارة الرمزية ، فيسرع في تحليل أهم الأعمال المسرحية التى تتكوى على الرمزية ، أو تمزج بين الانطباعية والرمزية ، رابطاً بين منحى الحكيم في الكتابة ، ومنحى الرمزيين الغربيين من جهة ، وراجعاً بالانطباعية إلى بعض أصولها الرمزية من جهة ثانية .

ويقوم الباحث برصد عناصر الرؤية في أعمال الحكيم ، وربطها بالأسطورة ، من يونانية وفرعونية ، ويعرض لدى الحرية التى اتخذها الحكيم لنفسه في إضفاء طابع إسلامى على هذه العناصر الأسطورية . كما يناقش الفكرة التى ترى في مسرح الحكيم الرمزي بناء ذهنياً خالصاً ، مستهدفاً رأى الحكيم ذاته في جعل الحوار المسرحى قيمة أدبية خاصة ، بحيث يقرأ هذا الحوار بوصفه أدباً وفكراً معاً .

ويتناول الباحث أيضاً جدلية العلاقات الثنائية في أعمال الحكيم ، المادة والروح ، العقل والجسد ، الإنسان والزمن ، وكيفية معالجة الحكيم لها في القالب التراثي الرمزي . وفي إطار أقرب إلى طبيعة البحث المقارن يضع الباحث يده على قيم المشابهة والمخالفة بين فلسفة الحكيم وفلسفة الرمز فيما يتصل بمفهوم الحقيقة والاختيار الإنسان وقوة الإنسان وغيرها . كما يحلل الباحث المنهج الرمزي للحكيم في توظيفه لتقنية السخرية بالمجردات والمواطف ، عارضاً لطبيعة العلاقة بين الفن والحياة ، ومشيراً إلى محور آخر يوازي المحور السابق وهو الذي يتصل بالعلاقة بين الفنان المبدع وعمله الإبداعي .

ويستهي الباحث في تحليله إلى اعتبار الحكيم فناناً يتخذ من الشخصيات مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز ، مما يجعل رمزيته ذات مستوى واحد ، يقف عند حدود الدلالة المقررة .

● وينقلنا إدوارد الخراط في مقاله عن « آليات السرد في القصة - القصيدة » إلى المدار القصصي ، فيرى أن القصة - القصيدة هي نوع تصبح فيه شاعرية القصة متوازية مع سرديتها ، وقد تختلف عن القصيدة بكونها تمتلك نزوعاً دائماً إلى الحكى بشكل جديد ، عن طريق السرد المتمازج مع الشخص بنسب متفاوتة .

ويسمى إدوارد الخراط هذا النوع من الكتابة « كتابة عبر نوعية » ، وهي كتابة تشتمل على الأنواع التقليدية وتتجاوزها في آن ، إذ إنها لا تقع أسيرة لمواصفات تاريخية سابقة .

ويحدد الباحث آليات السرد في القصة - القصيدة انطلاقاً من تحليل أعمال قاصين من جيل الثمانينيات هما ناصر الحلواني ومنتصر القفاش ، في خواص النعمة وتأكيده القيمة البصرية ، والدرامية التي يمتزج فيها الواقعي بالحللي ، والصوفي والحسية ، والتكثيف والوجازة .

وتتبع آليات السرد في تقدير الباحث في مثل هذه الكتابة من الخفاء والباطنية . كما أن الوجه الآخر للخفاء والباطنية - وهو المكاشفة - يتجلى عبر السعي المحموم نحو التواصل والتكامل مع الآخر ، بحيث تصبح الأنا - الآخر هي التي تتكلم من خلال هذه النصوص المفتوحة .

على أن التقنية الحوارية تتشكل أيضاً في هذه النصوص وفقاً لمواصفات خاصة ، تنبع من نموذج الحكى الموجود ، وهو نموذج يلتقط الدقائق الضرورية وحدها ، ويتحدث عن الجوهرى ، ويترك للقارىء أن يكمل أو لا يكمل . وتقوم تقنية التجهيل - التعريف بدور البديل لتقنية التشويق في نصوص القصص التقليدية ، وكأما الكاتب ، في لعبة الظل والصوم ، يعود باللغة - السرد إلى العناصر الأولى للوجود : الماء والتراب والريح والنار .

● وعن « الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة » يكتب شكوى الماضي ، فيرى أن حنا مينة قد تميز منذ بداياته الأولى برؤية اشتراكية نافذة ميزته عن أقرانه من الروائيين السوريين . وقد استمد هذه الرؤية من معاناة فعلية على أرض الواقع . ومن ثم فقد مثلت رواياته مساراً متكامل الحلقات ، وتجربة غنية كاملة ترصد جذور الواقع ، وتتبع حركة تطوره .

يركز حنا مينة على الصراع الطبقي والبحث عن عالم جديد يرى من خلاله أن الإرادة الإنسانية هي الفيصل في تحقيق الآمال وحل المشكلات . وهو ينهاز دون مواربة لكل الفئات الاجتماعية المضطهدة ، مثل المرأة المومس والعامل الفقير والضياد الكادح .

وثمة صراع ينمو بين الإنسان والطبيعة من ناحية ، وبين الإنسان والقوى الاجتماعية التي تبغى قهره من ناحية أخرى ، كما في الشراع والعاصفة مثلاً . على أن صراع الإنسان ضد المحتل المتحالف مع الإقطاع المستغل يحتل مكاناً بارزاً في « المصباح الزرق » حيث يرصد الباحث ملحقين هامين :

الأول : أن الروائي لا يتجاهل وصف الماضي ، ما دام هذا الماضي قادراً على إضاءة الحاضر والمستقبل .

والثاني : أن البطل الحقيقي في القصص الروائي عند حنا مينة هو الجماعة الشعبية نفسها ، وإن اقتضى السياق الروائي أحياناً التركيز على دور بطل فرد في ظروف معينة . ويرى الباحث أن الروائي يستخدم أساليب التذكروالتداعي والمونولوج بما لا يخل بواقعية الرؤية ، كما ينزع أحياناً إلى استخدام الأسطورة ، مثل أسطورة عروس البحر . بيد أن روايات حنا مينة بعد هزيمة ٦٧ ، وأوها « الثلج يأتي من النافذة » تحاول أن تعكس الحقائق التاريخية التي فجرتها الهزيمة على الصعيد الاجتماعي والسياسي . أما معادلة المثقف/العامل الأثيرة لدى حنا مينة فقد انقلب طرفاها بعد الهزيمة لتصبح العامل/المثقف في « الثلج يأتي من النافذة » و « الشمس في يوم غائم » و « الياطر » . وسوف تظل بشكلها الجديد محوراً للتعبير الروائي الاجتماعي في كتابات حنا مينة بعد النكسة .

وقد استخلص الباحث من روايات حنا مينة مجموعة من الخصائص من أبرزها :

- تقدم العمارة الروائية عنده رؤية فنية تسير في تطورها تطوّر مراحل الصراع الطبقي في سوريا .
- تتسم الرؤية الفكرية للروائي بالشمول والعمق ، كما أن رؤيته التاريخية تنهض على الصراع والديمقراطية .
- يؤكد المسار الروائي للكاتب أهمية الانتهاء الحزبي والروابط التنظيمية .
- تعطي كتابات حنا مينة لقضية المرأة اهتماماً واضحاً وخاصة .
- يبدو الموقف الذي يتخذه أبطال حنا مينة أهم من الشخصيات والأحداث نفسها .
- تتسم اللغة الروائية عنده بالوضوح والبساطة مع قوة الإيجاء وتنوع الدلالات .
- ومن المشرق العربي إلى الرواية في المغرب ، يكتب الصديق بوعلام مقالة « تنويعات حول لعبة النسيان » ، وهي رواية الناقد القاص محمد براءة . فيبدأ الباحث بسؤال في الكتابة يرمي من خلاله إلى الكشف عن بؤرة التحولات الحداثية في الأدب المغربي ، داخل التطور العام للمبنيات الثقافية .
- ويرى الكاتب أن تجربة براءة بشقيها الإبداعي والنقدي تنم عن اجتماع هاتين القدرتين لديه ، بما يثري الكتابة وعمقها متى كان اجتماعاً حوارياً ينسج علاقات تساؤلية بين طرفي الكتابة .
- وتحليل « لعبة النسيان » هم الكتابة إلى سؤال في الكتابة . فالتص هنا - فيما يرى بوعلام - مفتوح ، يعود على نفسه باستمرار ، ويسائل مكوناته المتفاعلة مع خطاب النقد الذي ينهض خارجه . وتعتبر مسألة التساؤل عن نفسها في مستويين :

- مستوى الكتابة الروائية .

- مستوى خطاب في / على خطاب الرواية .

والباحث يلمس سؤال الكتابة على صعيد الشخصية ، وصعيد راوي الرواية ، وصعيد البرنامج السردى ، ثم على جملة شبكة العلاقات القائمة بين الكاتب والقارئ ، والساردين ، والخطاب الروائي ، وموضوعات المحكي والمسترجع . وتفاعل هذه الأصعدة هو ما ينسج العالم الروائي في جدله البنائي .

ثم يحاول الباحث بعد ذلك أن يستجمل ما يسميه بالنص المضمون في علاقته مع الخطاب الروائي المائل ، وهو يرصد تجليات هذه المسألة في عدة نقاط ، أهمها السؤال حول بداية النص الروائي ، والحوارية السردية ، وعناصر المحكي وبناء الشخصية واستراتيجية السرد ، والمضمون النقدي في نص الرواية . وهو يفصل كل جانب من هذه التجليات على حدة ، ويتناول بالتحليل والشرح . ويتنقل بعد ذلك إلى الزمن في الرواية ، فيقسمه إلى ثلاثة أزمنة : زمن خارجي ، وزمن داخل تخيل ، وزمن نفس .

ثم يتناول فضاء الرواية بوصفه مكاناً له عدة أبعاد ، مؤكداً كون هذا الفضاء مخزناً للتاريخ الشعبي والوطني الحس من جهة ، وكونه مرآة تنعكس من خلالها أيديولوجيا النص من جهة ثانية .

يتناول الباحث بعد ذلك فاعلية الوصف والنسيج الأسلوب ، والتداخل النصي بالمعرض الأسلوب والشرح ، مستنداً إلى عدد من الإجراءات التحليلية المستحدثة في علم اللغة وعلم الأسلوب ، ومنطلقاً في كل خطواته من إطار عام تلعب فيه جدلية التذكر والنسيان دوراً دلاليّاً محورياً ، مؤكداً أنه لا يزال بعيداً عن حلم الاستقصاء الشمولي للعمل الإبداعي .

● وفي ختام هذه الكوكبة من البحوث المنهجية في النقد التطبيقي يقدم عبد الغفار مكاوي في مقاله وملاحظات عن ترجمة الشعر مع نماذج من شعرنا الجديد بالألمانية ، أهم القواعد والشروط التي يضعها علماء الترجمة المعاصرون للترجمة الأدبية بوجه عام ، وترجمة النصوص الشعرية بوجه خاص ، ملقياً بعض الضوء على مشكلة سنظل في تقديره عويصة ، يترك الأمر فيها لتقدير المترجم المهووب الذي يجمع بين حساسية الفنان وموضوعية العالم .

يعرض الباحث لرأى « جوته » الذي نادى بالتطابق مع الأصل إلى حد التوحد معه ، كما يشرح الطرق الثلاث التي تضمنها رأى « جوته » في مقارنة الأصل مقارنة حيمة وهي :

- « أئنة » النص بحيث ينقله إلى قارئة كما لو كان مكتوباً أصلاً بلغته . أو
- تقمص النص والاتحاد به بحيث تأتى الترجمة عملاً أدبياً يؤلف بين ضدين . أو
- نقل القارئ إلى النص بحيث يشعر من البداية أنه يتعامل مع لغة مختلفة عن لغته .

ويتساءل الباحث : هل صحيح أن الشعر لا يترجم كما روج لهذا شعراء الرومانتيكية . ويذهب إلى أن ذلك فيه بعض من الحقيقة ، ويستشهد « بإزرا باوند » في تقسيمه للشعر على نحو ثلاثي : - التصويري الذي يمكن ترجمته ، والغنائي الذي تتعذر ترجمته ، والقولي الذي يستعصى أيضاً على الترجمة .

وحول هذه القضية الخطيرة يستعرض الباحث آراء كل من « أودين » و« باورا » و« هلمز » و« هابلر » و« ماثيوز » مستخلصاً أن مهمة المترجم هي صنع نوع من التكافؤ ، ومقسماً هذا التكافؤ إلى تكافؤ صوري ، وتكافؤ دينامي . حيث يسمي الأول إلى مطابقة شكل الرسالة ، فيما يسمي الثاني إلى تكوين علاقة دينامية تربط المتلقي بالرسالة المتضمنة .

ويشير الباحث مع « هولمز » صاحب كتاب « طبيعة الترجمة » إلى أن هناك وسائل أربعاً لترجمة الشعر ، وسيلتان منها مرتبطتان بالتكافؤ المصوري أو الشكل عن طريق محاكاتها ، والوسيلتان الأخريان ترتبطان بالتكافؤ الدينامي .

ويؤكد الباحث في النهاية حقيقتين : إحداهما استحالة التطابق أو التكافؤ التام بين الأصل والترجمة ، والثانية هي أن المترجم الأصل للشعر يخلق من القصيدة الأصلية قصيدة جديدة ذات فاعلية خاصة ويؤكد الباحث ضرورة الاتصال بالأصل والانفصال عنه في الوقت ذاته ، تأسيباً على حساسية مبدعة ، وموضوعية علمية لدى المترجم في آن واحد . وهو يضرب أمثلة على نموذج المنشود مقابل بين النصوص وفقاً لشروط خاصة ، تجعل من النص الأصل عالماً حيوياً قادراً على خلق الاستجابة في القارئ الغريب عن لغة هذا النص .

التحرير



حادثة النص الشعري القديم



الحبيب شبيل

○ كثيراً ما تساءلت وأنا أقرأ بعض الشعر العربي القديم عن السر الذي جعله يعبر متاهات النسيان والبلبل ، فيصمد أمام
○ فعل الزمن العاني المدمر . وازدادت معاشق ذلك الشعر ومعانق لمعانيه وصوره ، ألقب منها الطريف والفليد ،
○ فكنت أزداد إحساساً بأنه قريب من نفسي ، بل من أخص خصائص نفسي ، وهو إلى ذلك قريب من العصر الذي
أعيش فيه ، حتى لكان مشاغل الشاعر القديم في معاناته لعصره هي مشاغل وأنا أعان بعض ضروب الحياة في زمان .
وقد هذا التساؤل ملحاً علي وأنا أقرأ بعض الشعر العربي الحديث ، فلاحظ أن الأثر الذي يحدثه في نفسي لا يختلف عما
يحدثه النص القديم فيها .

وتولد من هذا التناظر القائم بين النص الحديث والنص القديم سؤال عسى :
هل يمكن أن يكون النص القديم حديثاً ؟

والإجابة عن هذا السؤال ستكون موضوع بحثنا هذا ؛ فجورمه ليس احتجاجاً يسلم بحداثة النص القديم ، وإنما هو
محاولة استكشاف السبل التي قد تثبت أسس الحداثة فيه أو تنفيها عنه .

ولا شك أن الكثيرين ينكرون على هذا السؤال ؛ لأنه يجمع جمع المؤلفين بين عنصرين متباينين دلاليًا : النص
القديم من ناحية ، والحديث من ناحية أخرى . ففي اللسان «الحديث نقض القديم» . ولا يسلم عنوان البحث
(حداثة النص القديم) من مثل هذا المأخذ ، بل لعل هذا المأخذ عليه أشد . ذلك أن مصطلح الحداثة لا أثر له في المعاجم
القديمه ؛ وذلك يعني أنه مصطلح متأخر زمنياً ، فقد لا يكون من المشروع لنا البحث عن الحداثة في النص القديم .

ولعل هذا المأخذ مشروع إذا فهمنا الحداثة الفهم الذي ذهب إليه بعض النقاد عندما عدوها تصوراً جديداً للإنسان

والكون ، هو تصور — بعبارة هالي شكري : «وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والفكرية»^(١) . ○ ○ ○

أحياناً . ذلك بأن المعنى المذكور آنفاً للحداثة ليس هو الذي ساد عمل
النقاد ؛ فهذا المصطلح لم يحظ — شأنه شأن كثير من المصطلحات
الأخرى — بإجماع النقاد حول دلالاته . لقد لاحظنا ارتباكاً في حده حدّاً
دقيقاً ؛ الأمر الذي جعل دلالاته تتراكم مع دلالة كثير من المصطلحات
الأخرى ، مثل الجديده والمعاصر . وقد نشأ عن هذا الارتباك تصنيف
خطر لشعراء العربية ، وتفتن بعض النقاد إلى ذلك ؛ فهذا جابر
عصفور يلاحظ أننا «نقرأ عن الشعر الحديث من البارودي إلى أمل
دقنق»^(٢) .

فالحداثة بهذا المعنى مفهوم متأخر ظهر في الغرب في مرحلة تاريخية
يختلف النقاد في تحديد بداياتها ؛ فهي تتراوح عندهم ما بين القرن
السابع عشر والقرن العشرين . هل أن أكثرهم يرى أن الحداثة
الغربية بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين .

لذا نتساءل : أليس من قبيل الإسقاط السليبي البحث عن تجليات
الحداثة في النص القديم ، مادامت الحداثة تعبر عن رؤية جديدة
لونها خصائص الحضارة الجديدة اجتماعياً وفكرياً ؟

وقد كنّا نطمئن إلى هذه المأخذ لو لم نجد ما يخالفها ، بل ما يناقضها

فالحدائق إذن هي فعل المحدث في الزمن ؛ أي أنها تتمثل في إيجاد عناصر لا تنتسب إلى القديم ، أي إلى الماضي .

وينشأ عن هذا الحدّ أساس جوهري من أسس الحدائق ، هو القتران بالتجديد ؛ فهو أساس كل حركة حديثة . والصلة بين الحدائق والتجديد تبلغ حدّ التجانس ؛ وهو تجانس وشيخ بقرن بين دلائلها ؛ ففي كليهما تتجلى المشكلة الزمنية .

فالتجديد هو نقض التقليد ؛ والتقليد - كما جاء في تعريفات الجرجاني - هو عبارة عن اتباع الإنسان غيره في ما يقول أو يفعل ، معتقداً للحقيقة فيه ، من غير نظر وتأمّل في الدليل ، كأنّ هذا الشئ جعل قول الغير أو فعله قناعة في عقله^(١) .

فلئن كان أساس التقليد هو اتباع السنته ، إن التجديد - على نقض ذلك - يقوم على مخالفة تلك السنته المثبتة . والسنته من الماضي ؛ فهو إذن يلتقي بالحدائق في هذا المعنى . وهذا ما يؤكد التلازم بين الحدائق والتجديد .

غير أنّ التجديد لن يكون سبيلاً إلى الحدائق إلا إذا كان خروجه من السنته يؤدي إلى إحادة نظر كلية أو جزئية في منظومة القيم الفنية والتعبيرية المنتسبة إلى الماضي أو السنته . ونجد في هذه الأسس نظرة مستحدثة ترى إلى العالم والإبداع نظرة جديدة ، وتفتح فيه آفاقاً تجريبية لا عهد لنا بها .

فروية العالم هي الأساس الثالث من أسس الحدائق ؛ إذ لا هجرة من الحدائق الشعرية مثلاً ما لم يكن فيها تصوّر للعالم يتلاءم مع الحاضر أو يستطلع المستقبل . والرؤية الجديدة في الشعر تقتضي بالضرورة فيها تعبيرية جديدة . لذا فإنّ الحدائق في الشعر لا يمكن أن تكون حدائق الموضوع أو الغرض الشعري فقط ، بل هي حدائق كلية : مضمون قول ولغة إبداع .

ولعلّ من أشدّ الأسس اتصالاً بالحدائق - حدائق الشعر أو حدائق الكتابة عموماً - معاناة المحدث اللغة ، حتّى إنّ بعض النقاد حدّد الحدائق الشعرية فعلاً لغوياً أساساً . ذلك أنّ اللغة تصل المحدث مثقلة بمفاهيم كثيرة ، تحمل تاريخ الموروث الذي صيرت عنه ، فيجد المحدث نفسه أمام لغات أو - بعبارة أمّتي - أمام مستويات تعبير مختلفة في اللسان الواحد ؛ فهذه ذات دلالة مباشرة ، وتلك دلالتها إشارية ، وهذه تنتسب إلى الحقيقة ، والأخرى بجملها المجاز . وهو ليكون حدائق لا بدّ أن يخلص اللغة جزئياً أو كلياً من تلك الرواسب ، فيحملها فيها تعبيرية حديثة تلائم تصوّره الحديث للعالم والإبداع .

تلك هي أدقّ أسس الحدائق . وقد أعرشنا عن ذكر جزئيات أخرى كثيرة نعدّها في أهراس الحدائق . والأعراض متغيرة من شاعر إلى آخر ، ومن مجتمع إلى مجتمع ؛ فلا حيرة منها في هذا البحث . وسنسمي - بناء على هذه الأسس - إلى البحث في حدائق النص القديم ؛ أي أننا سنحاول أن نبين الحدائق في منجزات من النصوص الشعرية القديمة .

ومنهجنا في النظر في حدائق النص القديم سيؤسس على المنهجين مختلفين ؛ فقد اخترنا لخرجات أبي نواس - نصاً قديماً - لننظر إليه من الداخل ، أي من معانيه وأساليبه ، عسانا نتبيّن حدائقه ، كما اخترنا شعر أبي تمام لننظر إليه من الخارج ، أي انطلاقاً ممّا قيل فيه قديماً ، لنرى مدى ما كان له من صدى ، قد يكون علامة على حدائقه

فإذا كان مصطلح الحديث يجمع بين شاهرين لا توجد بينهما سمات فنية محددة ، فلماذا لا نقرأ عن الشعر الحديث من أبي نواس وأبي تمام ونشار إلى البياني ونزار قباني وأدونيس ، خصوصاً إذا عرفنا أنّ شاعراً صنّف ضمن شعراء الحدائق مثل محمود سامي البارودي هو أقرب فنياً إلى القدامى منه إلى الجدد .

وهذا الموقف ليس غريباً عن النقد العربي ؛ فنحن نجد نزعة تنزّل الحدائق في إطار الصراع بين القديم والجديد ؛ وهو المظهر التقليدي من الصراع بين القدامى والمحدثين . فالحدائق عند بعض النقاد هي سنته الشعر العربي منذ أزمنة بعيدة . وذهب بعضهم - انطلاقاً من هذا الاتجاه - إلى البحث عن تعجّلات الحدائق في التراث العربي ؛ وهو عنوان بحث لمحمد عبد المطلب نشره في مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث - ١٩٨٤ .

وتحدّث أدونيس في مواضع عدة من كتبه النقدية عن الحدائق في نصوص الشعراء العباسيين ؛ فيها هوذا يفسّر عوامل نشأة تلك الحدائق قائلاً : « وهكذا تولدت الحدائق (هكذا) تاريخياً من التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغير الحياة ونشأة ظروف وأوضاع جديدة ... »^(٢) .

كما تحدّث كمال أبو ديب أيضاً عن الحدائق العباسية في مقال له بعنوان : الحدائق / السلطة / النص^(٣) ، فقال متحدّثاً عن أبي نواس : « كانت حدائق أبي نواس ، جلياً ، ... » . وهو يقول كذلك متحدّثاً عن التضمين في الشعر : « إنّ ظاهرة التضمين في الشعر القديم قد تكون فعلاً ظاهرة عباسية ، أي ظاهرة من ظواهر الحدائق كما هي عند بنشار وأبي نواس » .

هل أنّ هذا المذهب من النقاد على ما فيه من تمجّل للمفاهيم ودقة في العبارة ، قد لا يقتنعنا الإقناع العلمي وإن كان يطمئنتنا إلى أنّ اتجاه بحثنا ليس بدعة مستهجنة .

فلنرصد إذن أسس الحدائق - وهي سماتها الكلية الجوهرية - لعلّ بحثنا في حدائق النص القديم يكتسب مشروعته العلمية متى وجدنا النص القديم مطابقاً لتلك الأسس . ذلك بأنّ المسألة لا تتعلق في نظرنا بشكلية دلالة المصطلح في جدته أو قدمه أو باتجاهات النقاد ، بل هي عندنا أهمّ من ذلك . ومن هنا كان علينا أن نتبين المعان الكلية التي يؤسس عليها جوهر الحدائق .

إنّ الرؤية التي تؤسس عليها الحدائق رؤية زمنية أساساً ؛ ففي الحدائق وهي بتقابل الأزمنة : الماضي من ناحية ، والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . وهي لن تكون إلا بتجلى هذا الوعي تملياً يختلف حدّة من عصر إلى عصر ، ومن شاعر إلى آخر . وهذه الرؤية الزمنية تبدو أولاً في الدلالة المعجمة للمصطلح ؛ ففي اللسان « الحديث » نقض القديم - والحدوث كون الشيء لم يكن » .

وسواء قلّنا المصطلح بمقارنته بما يقابله أو بالنظر في ماهيته وجدنا أنّ الزمن هو قطب الرّوح في دلالاته . ففي مقابلته بالقديم نجد التقابل بين الحاضر والماضي . وكذلك الشأن في ما يتصل بمباهته ، فالمقابلة بين الماضي والحاضر متجلية في عبارة التعريف (لم يكن) من ناحية ، (والحدوث) من ناحية أخرى .

وكأننا بأبي نواس يجيب : وهل في الشعر الجاهلي قصائد تتمحضر
لنعت الحمرة ومجالسها ؟ أو ليست الحمرة في ذلك الشعر مجرد معنى من
معاني الغرض الشعري الذي تدرج فيه ؟ فهي في جل ذلك الشعر لا
تنتع لذاتها وإنما يتحدث عنها الشاعر ليغتر بها من معنى من معاني
فتوته وكرمه ، فهي إذن مجرد معنى من معاني الفخر ، وسبيل إلى غاية
أكبر هي الغرض الشعري .

وكأننا به يضيف قائلاً : أما الحمرة عندى فهي الغرض المقصود
لذاته . لذلك استقلت عن الأغراض الشعرية الأخرى فصارت هي
جوهر القصيدة وروحها وسنانها . لقد خرجت الحمرة في الحمرة من
الحفاء إلى التجل ، من العتمة إلى الضياء .

ثم إن بين الحمرة والذات اتحاداً ، فهي « شقيقة الروح
وصديقتها »^(١) ، وهي إلى ذلك تختلف عن حمرة الجاهليين . فإذا
كانت ماهيتها وصفاتها عندهم متجلية في القصيدة فإنها عند أبي نواس
في « رجم الظنون » . يقول :

دَقَّ مَمْنَى الْحَمْرِ حَقِّي
هُوَ فِي رَجْمِ الظُّنُونِ

فالحمرة عنده ، تطبيق للغة على اتساعها عن حدّها ونعتها ، فقد
« دَقَّتْ عن اللَّحظَاتِ »^(٢) فلا يتبدى منها إلا نور لامع . ولأنها كذلك
فقد :

جَلَّتْ عن الوصف حتى ما يطالبها
وهم ، فتختلفها في الوصف أسماء

إنّ لها من السمو والجلال ما يجعل طبيعتها في القصيدة النواسية ،
غير طبيعتها في سائر أشعار السابقين له ، حمرة نورانية ، حيناً تكون
« قيساً » وحيناً آخر تكون « كوكباً منيراً » أو « سراجاً » أو « صباحاً » أو
« شمساً » . وهي ليست للذة واحدة وإنما هي « قطب اللذات » — بعبارة
أبي نواس في قوله :

هي القطب الذي دارت حوله
رحى اللذات في الزمن القديم .

وذلك يعني أنّها مجتمع اللذات ومحورها . ولعلنا نفهم بهذا سرّ
اقتراح الحمرة بلذات الجسم والنفس .

إنّ أهمّ ما نستخلصه هو أنّ أبا نواس في غرباته قد كان مستلهماً
جذّة زمانه الأسس الحضارية والفكرية التي يؤسس عليها الخطاب
الشعري ، فقد سيطرت الحساسية المدنية في القرن الثاني ، وتطوّرت
الفكر والدوق ، فخرج بذلك المجتمع من طور إلى طور ، الأمر الذي
صار يدعو إلى إحداث تغييرات فنية كان أبو نواس من أوّل المؤسسين
لها في الشعر العربي ، عندما رفض أن يكون وريثاً يردّد الأسس الفنية
لشعر سابقه ، فكان بذلك مجدّداً في صرف الشعر عن تناول مواضيع
البداءة في مجتمع حضري ، كما كان مجدّداً لمنزلة الحمرة في القصيدة
العربية .

على أنّ التجديد وحده لا يكفي لتأسيس خطاب شعري يمكن

واعتمادنا هذين المسلكين المختلفين يهدف إلى إضفاء سمة من الشمول
على هذا البحث . هل أننا نشير إلى أنّ النتائج التي سنصل إليها ليست
مقصودة على خريبات أبي نواس وشعر أبي تمام .

في خريبات أبي نواس — وهي تنسب إلى القرن الثاني الهجري —
وهي حادّة بما وسعها الشاعر بجذّة الزمان . لذلك رفض أن يكون متبعاً
لسنّة شعريّة لم تلائم الحاضر ، فوصف الأطلال الدارسات كان سمة
المجتمع البدوي ، أما وقد نشأت المدينة وغابت منها صورة هذه
الأطلال ، فلم يعد من الممكن — في نظر أبي نواس — أن يتحدث
المدني عمّا لم يره ولم يكأبده . والخريبات تزخر بمعاني الرّفص لهذه
السنّة . من ذلك قول أبي نواس :

لست لدار عنت بوصف
ولا على ربحها بوقاف

أو قوله :

أحبّ إلى من وعده المطايا
بمومة ينه بها الظلُم
ومن نعت الذّهار ووصف ربح
تلوح به على القدم الرّسوم
رياض بالشقائق موفقات
تكشف نبتها نور صميم

إننا نلاحظ في هذه الأبيات التقابل بين صفات الحياة البدوية والحياة
الحضرية ، ورفض أبي نواس لأن يكون متبعاً لطريقة غيره . ولعلّ
المعنى الأخير يزداد تجلّياً في هذين البيتين :

تصف الظلّول على السماع بها
ألذو العيان كانت في الفهم ؟
وإذا وصفت الشيء متبعاً
لم تحل من زلل ومن وهم

وقد هذا أبو نواس ساخراً من معاصريه المتبعين سنة للقدماء إذ
يقول :

صفة الظلّول بلاغة القدم
فاجمل صفاتك لأبنة الكرم

والسخرية تبين في كلمة « القدم » ، ومعناها المعنى العاجز عن
البلاغة والفصاحة . وهكذا هذا أبو نواس واعياً بضرورة أن يكون
الشاعر مجدّداً مستلهماً من جذّة زمانه مضامين شعره . لذا فقد زخرت
خريباته بنعت الحمرة ومجالسها .

ولمعترض أن يعترض على أبي نواس فيقول له : وهل نعت الحمرة
ومجالسها من جذّة الزمان ؟ أو ليس الشعر الجاهلي يزخر بالحديث عن
الحمرة ووصف مجالسها ؟ أو ليس الأعراس وهبة بن الطيب وغيرهما
شاهدين على ذلك ؟

- اشرب الخمر على تحررها إنما دهبك دار فانية

فلنلاحظ هذا الإصرار في عبارة «على تحررها» .
وخالفة السلطة الدينية كان لابد أن يؤدي حتماً إلى مخالفة سلطة المجتمع ؛ فنحن إذا قرأنا النص الخمرى في نهاية وجدناه بصور ردة فعل السلطة الاجتماعية على الخروج من سنتها . ويتجلى كل ذلك في ما تتضمنه الخمرة من صيغ ردة على هذه السلطة ، مثل «دع هناك لومي» ، «ولا تلمني» ، «أعاذل بعت الجهل حيث يباع» ، «وأصاذلي أقصري» ، «عاذل في المدام» ، «أيا الرايحان بالوم لوما» .

فهذه العبارات مدارها اللوم ، وكثرة نواترها يدل على شدة الصراع بين الفرد وسلطة المجتمع .

هذا هو إيهاز مجال اللذة ، وهو يدل على أن اللذة ليست مجرد متعة عابرة ، بل إنها تغدو هنا عقيدة يسمي الإنسان من خلالها إلى أن يكون حراً ومزولاً . ولست أعرف في الشعر العربي من جعل للذة هذا المقام وهذا الإطار .

واللذة الحرام لا تحرر الإنسان من سلطة الدين وسلطة المجتمع فحسب ، بل إن فيها الخلاص أيضاً من «كرب الغموم» - بعبارة أبي نواس . ففي النص الخمرى يتجلى الرضى بوجود سلطة أشد من سلطة الدين والمجتمع ، ألا وهي سلطة «الأيام» أو «الليالي» أو «الزمان» أو «الدهر» - استناداً إلى عبارة النص .

فالزمن أبداً يترصد الإنسان ويغسل عليه حياته بما يشق في النفس من «الهم» و «الكرب» . ولأن الزمن يعطي الهم والكرب فإن اللذة - والخمرة قطبها - تكسب شراً سرياً . لذلك كان فيها الخلاص ، وبها يتحدى الإنسان الزمن ؛

اصدح نجس المسموم بالطرب
وانعم على الدهر باينة المنب

ونلاحظ ما في عبارة «على الدهر» - وعلى هنا لها معنى برغم - من تحدٍ حتى لكان بين الإنسان والدهر سباقاً عنيداً . أو لا يدل هذا البيت على ذلك ؛

رأيت الليالي مرصדות لمدى
لبادرت لذل مبادرة الدهر

إنه العناد الذي يدل على رفض الاستسلام ؛ أي رفض اتباع الدهر في ما يختاره للإنسان .

ولكن التحرر من هم الدهر هو تحرر الغيبة وليس تحرر الحضور . وأبقى بالغبية الخروج بفعل اللذة من الوجود الواسع إلى وجود آخر يدل فيه المرء عن شؤون الفكر . يقول أبو نواس ؛

فما الفبين إلا أن ترائ صاحباً
وما الفشم إلا أن يعمتمني السكر
لعميش الفنى في سكرة بعد سكرة
فإن طال هذا عنده قصر الدهر

وسمه بالحادثة ؛ فقد سبق أن بينا أن التجديد لن يكون سبيلاً إلى الحداثة إلا متى كان مؤسساً لرؤية جديدة تتلاءم مع الحاضر أو تستطلع المستقبل .

فهل نجد في النص الخمرى رؤية للعالم ؟

إن المتأمل في مخبرات أبي نواس يلاحظ أن معان الخطاب الشعري فيها تقوم - إلى جانب نعت الخمرة - على تشكيل صورة للوجود كجمل من اللذة مهورها (وقطب اللذة هو الخمرة - مثلاً بيننا ذلك) .

ففي الخمرة ظمناً إلى اللذة لا ينقطع ؛ فكما نال منها الإنسان نصيباً ازداد لها طلباً ، هذا الظمناً هو عند أبي نواس هو حينا ، وبعون حينا آخر . والعيش كله في اللذة ؛

فما الطيش إلا أن ترائ صاحباً
وما العيش إلا أن ألد فاسكراً

ويقول أيضاً ؛

لا عيش إلا المدام أقربها
منهبا نارة ومصطبها

ويقول كذلك ؛

إنما ابن الخمر ، مالى عن هذاها
إلى وقت المنبة من نظام

ولأن الخمرة هي قطب اللذات فإن تناوفاً يشيع في الوجود الفرع وفي النفس السرور «إن في السكر في تمام السرور» ، كما يشيع في الجسم القوة «فيها فاسك قوة الجسم» - بعبارة أبي نواس . غير أن لذة أبي نواس ليست آتية ، بل على العكس من ذلك ، فإنها تتخذ من مخالفة السنة مداراً لها . معنى ذلك أنها تقوم على الخروج من الموروث المسطر عقيدة واجتماعاً ؛ فمجالها المتنوعات أو الحرام . وهذا الحرام مقصود إليه قصداً ؛ فهو فعل اختياري ؛ أي أنه فعل حر . يقول أبو نواس متحدثاً السنن المقتبة ، بما يدل على وعيه الكامل بمسلكه ؛

وإن قالوا حرام ، قل حرام
ولكن اللذات في الحرام

أفلا يواجه الشاعر بهذا المعنى القيم الدينية والاجتماعية ؟ لا يترك النظر في النص الخمرى مجالاً للشك في هذا ؛ فاللذة في حرية النواص مخالفة برعى حاد القيم الإسلامية . فلنقرأ ما يلي ؛

فأشربها صرفاً وأعلم أنني
أعزّر فيها بالشماطين في ظهري

وهو هنا يشير إلى الحد المسلط على شارب الخمرة ، ولكن المهم أن ننظر في ما يدل عليه فعل «وأعلم» من وعي يتحدى السلطة الدينية .

- اشرب السراج ودهنى
من صلاة كل يوم

أساس النظرة إلى الحياة والإنسان . فالتلذذ تختلط عليه المفاهيم فإذا هو في لجج الحيرة والشك .

كدنا على علمنا ، لشكك نسأله
أراخنا نارنا ، أم نارنا الرأح

أوليس في الشك والحيرة بعض الدهول عن الحاضر ؟
ويضيّق عنا المجال هنا لمزيد من الاسترسال في تحليل الصورة في النص الحمري . ذلك أنّ هذا التحليل ليس هو غاية بحثنا ؛ فنحن نريد أن نتبين فحسب مدى التلاؤم بين معاني الحمرة وصورها ؛ فقد لاحظنا أنّ صور الحمريات حديثة في الشعر العربي حديثة المعال الجديدة والرؤية الجديدة والمدينة الجديدة .

لقد تبينا من النظر في النص الحمري أنّ الخطاب الشعري فيه قد تأسس على :

١ - مخالفة السنة المتبعة في وصف الذهار الباليات والذهوة إلى تناول مظاهر الحياة المدنية الجديدة بالنظر والوصف . ثم لاحظنا كذلك مخالفة أبي نواس في هرياته للسنة المتبعة في نعت الحمرة . وليس هذا الخلاف إلاّ دليلاً على الوعي بأن أسس القول الماضي لم تعد تستجيب لمقتضيات القول في الحاضر .

٢ - أدت المخالفة إلى التجديد في الخطاب الشعري في الحمريات ، فعدت معاني الحمرة جديدة ، وهذا للحمرة وجود فني جديد ، باستقلالها بفرض شعري .

٣ - لم تكن الحمرة مجرد وصف للحمرة ، بل كانت متجاوزة لذلك ، لتكشف عن رؤية جديدة للإنسان في علاقاته بسلطة المجتمع والدهر والدين .

٤ - لامت الصورة الشعرية كل هذه المعال الجديدة والرؤية الجديدة .

ألست هذه الأسس الأربعة هي أسس الحداثة ؟ لذلك فقد صار من الجائز لنا أن نطمئن إلى وسم النص الحمري - وهو نص قديم - بالحداثة . وقد كشفنا عن هذه الحداثة بالنظر في النص من الداخل . فلننظر الآن في نص قديم آخر نلجج من الخارج ، حسنا نتبين حداثته . وهذا النص هو شعر أبي تمام .

وليس غرضنا هنا الكشف عن الأسس الأربعة للحداثة ، وإنما هو البحث عند نقاد أبي تمام عن العلامات التي تجعل من شعره شعراً حديثاً . وقد اخترنا شعر أبي تمام لما حظى به من عنابة النقاد قديماً وحديثاً ، ولما أثار من الاختلاف فيه ؛ فقد انقسم النقاد بين عائب عليه شعره ومستحسن له . سنبدأ بالنظر في آراء الفريقين حس أن يوقفنا التحليل على غرضنا . ونظف في كتاب «أخبار أبي تمام» لأبي بكر الصولي ، وكتاب الموازنة بين الطائيين (أبو تمام والبحتري) للامدي ، بآراء متباينة في شعر أبي تمام . ففي كتاب الموازنة نقرأ الآراء التالية :

«شعره لا يشبه أشعار الأول ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة» . كما نقرأ : «عدل في شعره عن مذاهب العرب . . . إلى الاستعارات البعيدة المخرجة الكلام إلى خطأ الإحالة» . كما يقول الامدي إن كلامه «ضد ما نطقت به العرب» . وهو يبين أنّ «استعارات أبي تمام في غاية القباحة والمهانة

فللذة إذن فعل خارق ، يكشف الحجب عن وجود مخالف للمألوف ؛ «فليل شرابها نهار» . وهي :

كسرخية تترك الطويل من العيش
قصيراً وتبسط الأمل

والحمرة - وهي قطب اللذات - تجعل شاربها لا يأبه بحدود الزمن :

ويرى الجمعة كالسبت
وكالليل النهار

فتستوى عنده المفاهيم . أولست الغيبة في انتفاء دلالة تلك المفاهيم ؟ فعندما يصبح الطويل قصيراً ، ويغدو السبت كالجمعة والليل كالنهار ، تكون اللذة قد حققت لمتناولها حلم الخلاص فكشفت له عما كانت المفاهيم العادية تغيبه عنه .

وهكذا يصير المجنون - واللذة سيله - محرراً للإنسان من سلطة الأيام والمجتمع والأخلاق . فالحمرة إذن تكشف عن عالم مأمول يناقض الواقع ؛ فهي تعبر عن الحلم المتوقع ، أو هي - بعبارة أدق - تحقق بالكلمة والصورة المنتظر .

فليست الحمريات بهذا المعنى خالية من نظرة إلى الحياة وإلى الوجود الإنسان فيها . وهذه النظرة مستحدثة في الشعر الحمري عند العرب ؛ فلم أر في ما رأيت ما يلائمها تمام الملاءمة ، وإنما أقصى ما نظفر به بعض الخطرات في هذه القصيدة أو تلك . أما أن يكون الشعر الحمري عند العرب قبل أبي نواس قد جانس تمام المجانسة بين عناصر ترى إلى الوجود تلك الرؤية التي بينا ، وتكشف للإنسان عن لذة الغيبة المنتظرة لا الواقعة ، فذلك ما لا عهد لنا به .

ولأن هذه الرؤية مستحدثة فقد كانت العبارة والصورة مستحدثتين كذلك . ويكفي أن نرى إلى الألوان والأنوار والأضواء التي تشع من الحمرة لنفكر بحداثة الصورة فيها ؛ فهذه الصور نورانية ؛ وذلك من طبيعة الحمرة النورانية .

ولعل من أدق الصور كشفاً عن هذه الطبيعة في الحمرة صورة المزج ؛ فهي «تكاد تختطف الأبصار» إذا مزجت بالماء ، وهي «توقد كالسراج» - بعبارة أبي نواس .

ولعل من أدق الأدلة على ما ذكرنا هذين البيتين :

إذا تهرت بالماء راق شعاعها
هبون النداسي واستمر بها الأمر
وضاء من الحل المضاعف لوقها
بدور ومرجان تالفه الشذر

فالمعجم المعتمد في الصورة يرجع كله إلى معنى الضياء (الشعاع - ضاء - الحل - البدور - المرجان - والشذر (وهو حبات اللؤلؤ الصغار) .

والصورة في الحمرة تلائم كذلك ما سمينا بلذة الغيبة ، التي هي

أحدثته معاني أي تمام من قطعة مفهومة مع ما ألفه الناس من المعاني . هذه القطعة هي في رأي البعض مقابلة تمام المقابلة لأصول الشعر العربي كما جاء في موازنة الأمدى «ضد ما نطقت به العرب» ؛ فكلمة «ضد» تعني النقيض . وبهذا نفهم قول ابن الأعرابي وهو يفتي عن كلام أي تمام صفة الشعر : «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل» .

فلذا كان نقاد أي تمام القدامى قد لاحظوا حمق التباين بين شعره والشعر العربي السابق له فإن ذلك يعني أن الكون الشعري في قصيدته محدث ؛ أي أن الرؤية الإبداعية مستحدثة ، وليست في جوهرها إلا خلقاً بالكلمة والصورة لعالم تخيّل .

هذه آراء المعارضين لأي تمام وما تدل عليه . فلنر الآن إلى آراء المدافعين ، وأبرزهم على الإطلاق أبو بكر الصولي ، الذي قال فيه «هو رأس في الشعر مبتدئ» للذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه»^(١١) ، وهو كذلك «يعمل المعاني ويتكبر على نفسه فيها»^(١٢) . وإلى جانب آراء الصولي نجد في كتاب أخبار أي تمام ما يمكن أن نعدّه شهادة من كبار اللغويين والشعراء على شاعرية أي تمام وجدة شعره ، مثل آراء ثعلب والمبرد وابن المعتز والبحرّي وغيرهم . وليس من شأننا هنا أن نعدّد الآراء ؛ فيكتفي منها برأي أي بكر الصولي ؛ ففي كلامه إقرار على بأن الشاعر لم يكن متبعاً لسنة ، وإنما كان يعول على نفسه ؛ وذلك يعني الخروج في قول الشعر عن النسق المألوف . ولهذا فقد كان أبو تمام «مبتدئاً للذهب» ؛ ففي الابتداء نفس لما سبق ، وإحداث لسبيل جديدة . ويدهم كل هذا عبارة (رأس في الشعر) .

إن الذي يميّز من آراء النقاد ، معارضين أو مدافعين ، هو هذا الإجماع على أن شعر أي تمام يخالف للشعر العربي الذي سبقه . وقد بينا عند تحليلنا لآراء المعارضين بخاصة ما دلّت عليه تلك المخالفة العميقة من أن رؤية إبداعية جديدة قد تأسست في الشعر العربي . وهذه الرؤية أسسها أبو تمام من وهي تام . أليس هو الغائل :

لسي فسي تركيبه بدع
شملت قلبي عن السنن

نخلص بعد كلّ هذا إلى أن للنص الشعري القديم حدائنه التي تؤسس رؤية جديدة تختلف من شاعر إلى آخر . فلئن كانت رؤية أي نواس في النص الحمرى تسعى إلى أن تخلق باللذة الحرام عالمها ، فهي رؤية ذات سمات وجودية ، إن رؤية أي تمام تسعى إلى أن تخلق بالتخيّل عالمها ؛ فهي رؤية ذات سمات إبداعية ، على الرغم من أن الرؤية الوجودية ليست غائبة عنها ، كما أن الرؤية الإبداعية ليست غائبة عن النص النواسي . على أننا فكرنا أبرز ما يتجلى في النصين من رؤية .

ولم تكن حدائنه النصين مقصورة على الرؤية ، بل إنها تأسست — إلى جانب ذلك — على مخالفة السنة المتبعة ، ومعاناة خلق الكلمة بالصورة خلقاً جديداً . وهذه كلها أصول الحدائنه التي بيناها سابقاً .

ونذكر بما أشرنا إليه آنفاً من أن نتائج البحث في حدائنه النص القديم ليست حكراً على النصين المعتمدين في هذا العمل ، بل هي نتائج يمكن أن تطابق إبداع أي العتامية وابن المعتز والبحرّي وأي

والبعد عن الصواب ، وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أربشيه في بعض أحواله» (ص ٢٣٤) .

وفي كتاب أخبار أي تمام للصولي أمثلة كثيرة على سآخذ الناس عليه . من ذلك تساو لهم «ما معنى ماء الملام» في قوله :

لا تسلي ماء الملام لرائتي
صبّ قد استعذبت ماء بكائي

وأثم أبو تمام بالجنون . من ذلك أن أحد الشعراء قال وجنّ أبو تمام في قوله :

تسروح علينا كل يوم وتفتدي
مخطوب بكاد الدهر مهن بصرع

أبصر الدهر ؟^(١٣) . أما دحبل الشاعر فقال : «لم يكن أبو تمام شاعراً ، إنما كان خطيباً ، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر»^(١٤) . ولعلّ أشدّ المآخذ عليه قول ابن الأعرابي : «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل»^(١٥) .

في هذه الشواهد القليلة تتجلى أهمّ المآخذ على شعر أي تمام . ولا يميّز في هذه الآراء منازع أصحابها ، وإنما الذي يميّز منها مدى دلالتها على حدائنه أي تمام . وهو هذه الآراء يؤكد أن الشاعر قد خرج عن السنة المتبعة في الخطاب الشعري عند العرب أو ما سمي «بمذهب العرب» . وركزت المآخذ على استعارات أي تمام وأثرها في إخراج الكلام إلى معاني غير مألوفة ، أو ما سماه الأمدى «خطأ الإحالة» ؛ فالإحالة هنا هي الدلالة المرجعية المسطرة للكلمة مفردة أو للمعنى . وذلك يدل على أن شعر أي تمام لم يكن شعراً اتباعياً لنسق المفاهيم الثابتة بفعل الزمن في الأفهام . وبذلك نفهم حمرة الشاعر الذي خلق على بيت أي تمام (أبصر الدهر ؟) ؛ فقول أي تمام قد قطع في ذهن الشاعر بين مفهوم مألوف للدهر بقرّيسطرته على الإنسان ومفهوم مستحدث له .

وهذه القطعة المفهومة التي أحدثها شعر أي تمام مع الماضي ناشئة — كما نفهم من كلام معارضيه — عن قطعة أسلوبية أسسها تصوّره للاستعارة ؛ ففي حين كانت استعارات الشعراء السابقين له تجعل اللفظة المستعارة لائقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لمعناه — بعبارة الأمدى — أي أنها تقرب بين معاني تتشابه في بعض أحوالها ، فإن استعارات أي تمام كانت — على نقيض ذلك — تؤلف بين المشاهدات ، فإذا للمجد في شعره جسد وكبد ، وإذا الغيث دهر حائك ، وللأيام ظهر يركب ، وكلها استعارات أخذ عليها الأمدى أبا تمام فعدها في «غاية القباحة» . فالصورة إذن لا تعكس الأشياء الموروثة ، وإنما تبتكر صلات جديدة بين عناصر الكلام فتكون «أبعد في الوهم» — بعبارة الجاحظ — فتتهك بذلك ما هو سائد .

ولأنّ عناصر الكلام تأتلف في شعر أي تمام اتئلاًفاً جديداً ، ولأنّ الصورة الشعرية تتهك ما سمّاه أدونيس «دلالات العرف» ، فقد اهتم بالغموض . ولعلّ أبسط ما يدلّ على هذا ما جرى بين الشاعر وأعرابي ؛ فقد سأل الأعرابي أبا تمام : لماذا تقول ما لا يفهم ؟ فأجاب : وأنت لماذا لا تفهم ما يقال ؟ والسؤال الآن يدلّ على حمق ما

الذين أثروا في رؤيته الشعرية أن المعرى أهم هؤلاء ، خصوصاً في قوله :

وهل يسابق الإنسان من ملك ربه
ويخرج من أرض له وسياه

فقال : «لقد ارتعدت حينما قرأته . . . وأدركت فجأة ما دار في خلد هذا الفنان النبيل الأسمى»^(١٧) .

٢ - نلاحظ كذلك أن للنص القديم حضوراً في النص الشعري الحديث . وهذا الحضور مستويات متعددة ، فنجد أحياناً حضور العبارة القديمة بنصها مع بعض التغيير ، مثلما نقرأ في شعر السياب في مجموعة أنشودة المطر تضمنا لبث المعرى :

والذي حارت البرية فيه
حيوان مستحدث من جهاد

فجاء البيت عند السياب كما يلي :

والذي حارت البرية فيه
بالتأويل كائن ذو نقود

كما تكون العبارة القديمة حاضرة بمعناها حيناً آخر . ثم إن هذا الحضور ليس شكلياً وإنما هو في كثير من الأوقات جوهري ، كأن يكون مقدمة القصيدة الحديثة فتغدو هذه القصيدة مستلهمة من تلك المقدمة روحها . ونشير إلى أن لغة النص القديم تكيف في بعض النصوص الحديثة لنتها ، كما هو الشأن في مسرحية عبد الصبور الشعرية (مأساة الخلاج) التي جاءت لغتها ثرية بمعجم الشعر الصرفي .

بعد هاتين الملاحظتين نخلص إلى القول إن النص الشعري القديم مؤثر في النص الشعري الحديث بأساليب متعددة وفي مواقع مهمة من ثقافة الشعراء وقصائدهم . وقد عبرت مواقفهم من التراث عن إقرار بأن من النصوص القديمة ما لم تستند أحداثه ، كما عبر إبداعهم عن المعنى نفسه . فمن النصوص ما عبر مناهات النسيان وأثبت قدرته على أن يضيء في القصيدة الحديثة . وهذا دليل بخول لنا الحديث عن حداثة زمنية للنص القديم .

فحدثة النص القديم حدثان : آنية وزمنية . والحدثة الزمنية تدل على ما للنص القديم من قدرة على التكيف مع الإبداع الجديد برغم تغير الأزمنة ، و برغم التغيرات الثقافية والاجتماعية والحضارية . في الحدثة الزمنية يندو النص متجدداً عندما يدرج في سياقات تعبيرية مخالفة لدلالاته الأصلية ، وليس هذا التجدد إلا شاهداً على أصالة حداثة النص القديم ؛ فالسياقات التعبيرية الجديدة هي الأعراض الطارئة على الجوهري . ولئن كانت الأعراض إلى زوال فإب للجوهر الدوام .

فالحدثة جوهري في الشعر الأصيل ، بل هي صنوكل شعر أصيل .

العلاء وأب الطيب المتنبي . وقد رأيت أن نصوص جميعهم محدثة . برغم الاختلاف الكبير بل التضاد العميق في رؤيتهم للعالم وللإبداع الشعري . فالخصائص الجامعة بينهم هي أصول الحدثة ؛ أما الخصائص المميزة فلها أعراضها ؛ وهي جميعاً تؤسس ما سمي بالحدثة العباسية . ومثلما وقع الحديث عن الحدثة العباسية فإنه يمكن البحث في الحدثة الشعرية بالاندلس . وانطلاقاً من هذا يمكن أن نتحدث عن حدثات في الشعر العربي منتشرة في الزمان والمكان . وفي هذا دليل على أن الحدثة ليست مغلقة ؛ أي أنها لا تتمثل في قوالب ورؤى إبداعية لا يجوز تعديها ؛ ولو كانت كذلك لغدت مظهراً حقيقياً يعوق الإبداع . فالحدثة في جوهرها رؤية مجاوزية ، نتيجتها إخصاب الشعر .

لكننا نرى أن هذا ليس إلا وجهاً من وجوه حداثة النص القديم نسبه حداثة آنية ؛ ونعني بها استجابة النص في حقبة زمنية للتطور الحضاري ، فيقع التجاوز والإضافة . وقد بين ابن رشيق في «المعتمد» فعل الزمن في الحدثة عندما قال : «فكل قديم محدث في زمانه ، بالإضافة إلى ما كان قبله»^(١٨) ، فنضطر إلى أن التحديث إضافة . وقد بينا عناصر تلك الإضافة في النسخين المعتمدين في هذا البحث .

على أن ابن سنان الحفاجي قد كان أشد لفتنة عندما أبرز أن التداول بين المحدث والقديم هو سنة التأليف ، وذلك في قوله : «والقديم كان محدثاً والمحدث سيحير قديماً» ، والتأليف على ما هو عليه لا يتغير»^(١٩) . على أن هذا القول إن كان يدعم رأينا في وجود حدثات في الشعر العربي فإننا لا نطمئن إلى ما فيه ، وما في نص ابن رشيق من إقرار بحتمية أن يصير المحدث قديماً . ونشير إلى أن القدم عندهما هو نفيس الحدثة ؛ وليس هذا هو المعنى نفسه الذي نجده في عنوان البحث ؛ فالقديم عندهما وصفية تحدد الانتباه التاريخي للنص ولا تناقض الحدثة .

بماذا نفسر إذن حياة نصوص قديمة وإحداثها في القراء وقعا لا يختلف عن النصوص المعاصرة لنا ؟ ألا يجوز لنا من ملاحظة هذه الظاهرة أن نتحدث عن حداثة زمنية للنص القديم ؟ سنجيب عن هذا السؤال بإيجاز كبير ، نطلق من ملاحظات تعابن منزلة النص القديم عند المبدعين الجدد ؛ فنحن نلاحظ ما يلي :

١ - أن هناك مواقف نظرية للمبدعين من التراث الشعري ؛ وليس ذلك التراث إلا نصاً شعرياً قديماً . وجعل هذه المواقف يؤكد أن فيه عناصر جذيرة بالحياة ؛ أي أنها تلائم حداثة شعرنا اليوم ولانبايها . على أن جميعهم يحذر من تقديس التراث واتخاذ مثلاً أهل في الإبداع ؛ فأدونيس يميز بين نصوص مازالت وتحفظ بالقدرة على إضافة الحاضر والمستقبل»^(٢٠) ، ونصوص أخرى فقدت تلك القدرة . والبيان يؤثر شعراء قدامى مثل أبي نواس والمتنبي والمعري ؛ أما صلاح عبد الصبور فيدعو إلى عودة واهية إلى النص القديم ولتخبر منه . . . ما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة في عصر يختلف اختلافاً عظيماً عن عصور التراث القديمة»^(٢١) . وقد قرر في سياق حديثه عن

المواضع

(٧) دقت من اللحظات حتى ما نرى
الأشعاع شعاعها المينان

(١) خال شكرى : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ص ١١٣ .

(٢) معى الحدادة في الشعر المعاصر (مجلة فصول مج ٤ ، يوليو ، أغسطس ،
سبتمبر ١٩٨٤) .

(٣) صدفة الحدادة ، ط ١ - ١٩٧٨ ، دار العودة بيروت ، ص ١١ .

(٤) فصول مج ٤ عدد ٤ .

(٥) محمد بن علي الجرجاني : التعريفات : ص ٤٠ .

(٦) عاذل في المدام غير نصيح
لا تلمنى على ثقبه روحى

(٨) أخبار أبي تمام : ص ٢٤٧ .

(٩) نفسه .

(١٠) نفسه ، ص ٢٤٤ .

(١١) أخبار أبي تمام ص ٣٧ .

(١٢) المرجع نفسه ص ٥٣ .

(١٣) المعلقة ، طبعة مصر ١٩٢٥ ص ٥٦ .

(١٤) سيرة الفصاحة ، طبعة مصر ١٩٦٩ ص ٢٧٣ .

(١٥) غائقة لنهايات القرن ، ص ٢٤٤ .

(١٦) حيان في الشعر ، ص ١٣٩ .

(١٧) من ديوان صلاح عبد الصبور ج ٣ - دار العودة، بيروت .



الملكة الشعرية والتفاعل النصي

دراسة تطبيقية على شعر الهذليين*

محمد بريري

مقدمة :

لاشك أن مقولات ت. س. إليوت في مقاله الشهير « الموهبة الفردية والتقاليد » كانت أصلاً توجه عنه النقد الأدبي المعاصر في كثير من تصوراتهِ . يرى « إليوت » في هذا المقال أن الشاعر الفرد حين يبدع قصيدة يكون واقعا تحت تأثير تقاليد تراثه الشعري ، كما أنه في الوقت نفسه يؤثر في هذا التراث ويغير من نظرتنا إليه . ويشير إليوت بذلك إلى فكرة الجدول التي تنظم العلاقة بين الماضي والحاضر ، فيحدثنا عن « ماضي الحاضر » و« حضور الماضي » . وسوف اجتزأ من كلامه ما يلخص نظريته ، حيث يقول : « عندما يتم إبداع عمل فني جديد فإن شيئاً ما يطرأ على الأعمال الفنية التي سبقت إلى الوجود . ولما كانت الآثار الأدبية تكوّن فيها بينها نظاماً مثالياً ، فإن شيئاً من التعديل يحدث لها بدخول هذا العمل الجديد فيها . لقد كان هذا النظام قائماً مكتملاً قبل أن يولد هذا العمل . ومن أجل أن يظل قائماً بعد دخول العمل الجديد فيه فلا بد له من أن يتغير كله ، وإن كان ذلك بقدر ضئيل . وحل هذا فإن العلاقات والنسب القائمة بين الأعمال الفنية تتغير ، كما تتغير قيمة كل عمل فني بالقياس إلى الأعمال الأخرى »^(١) .

فالعلاقة بين الماضي والحاضر علاقة اتساق . ولكن يتسنى العمل الأدبي مع نظام التراث ينهي له أن يكون جديداً بحق . ومن أجل أن يمتح الشاعر هذه الجدة لشعره فلا بد له من أن يخضع ذاته لتراثه ، وأن يتخلل من عقله الفردي ، ويسلك نفسه في عقل أكبر هو عقل الأمة التي ينتمي إليها^(٢) .

علاقة الاتساق إذن تختلف من علاقة التشابه أو التطابق الناتج من محاكاة أعمال التراث . فالعمل الشعري الذي يكرر ما في التراث لن يجد له مكاناً في هذا النسق الذي يشير إليه « إليوت » ، لأنه نسق لا يسمح بال تكرار . ومقتضى ذلك أنه يتحتم على العمل الشعري أن يختلف عن تراثه لكي يتسق معه . وهذا أشبه شيء بقانون التجاذب والتنافر بين الأقطاب المغناطيسية ؛ فالقطب السالب يلتصم مع الآخر الموجب لا تساقه معه في كونه قطباً مغناطيسياً مثله ، ولا يختلف عنه في كونه سالباً على حين كان الآخر موجباً .

الشعرية التي ينطوي عليها الشاعر وشخصيته التاريخية . فالأولى تعلو على الملابس التي تكتنف الشاعر في حياته اليومية ؛ لأن قوامها من تقاليد تراثه الشعري ، ولا شأن لها بالواقع وملابساته ، حتى وإن اتخذ الشاعر من هذا الواقع مادة لشعره . ويمثل « إليوت » لعلاقة الشاعر بقصيدته بما يحدث عندما يتفاعل غاز الأكسجين مع غاز ثان أكسيد السلفا ، في وجود سلك من البلاتين ؛ إذ يتمام التفاعل ينتج أكسيد السلفا ، غير أن سلك البلاتين لا يطرأ عليه أي تغيير ، كما أن مادة

إن الشاعر إذ يبتكر قصيدته من خلال الحوار الخلاق مع تراثه لا يصنع قصيدته وحده ، بل يصنعها معه أسلافه من الشعراء . ولهذا فإن إليوت حين نظر في العلاقة بين الشاعر وشعره فرّق بين الشخصية

• هذا المقال تطوير لبعض الأفكار التي وردت في بحثي لنيل درجة الدكتوراه .
وعنوان البحث « شعر الهذليين برواية أبي سعيد السكري : دراسة أسلوبية » . وقد قدم البحث إلى كلية الآداب بجامعة المنيا ، وأشرف عليه الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب .

سابقة ، بل تعنى نوعاً من التقاليد التي تسعى القراءة الناقدة إلى استخلاصها من النصوص ، لمصطلحات من مثل الكلاسيكية أو الرومانتيكية لا تفي بشيء مما يعنيهان . والقراءة المشار إليها تعنى بالعلاقات بين ظواهر الأدب ، وتقول - من ثم - هل مقارنة النصوص بعضها ببعض ، سعيًا إلى استخلاص المؤلف والمختلف في تقاليد الأدب . وتنتهي مثل هذا الجهد إلى تقسيم الأعمال الأدبية وتصنيفها على حسب نوع التقاليد التي تتجسد هذه الأعمال من خلالها^(١١) .

ويأخذ « وليك » و « وارين » على من يحاولون عزل العمل الأدبي عن تراثه - بدعوى الاعتداد بالفردية - أن مثل هذا النظر يؤدي بالعمل إلى أن يصير عاجزاً عن توصيل شيء إلى قارئه ؛ لأن العمل الأدبي لا يتأتى فهمه بمعزل عن نظام من التقاليد يتسبب إليه ، بل إن مجرد تعرف نص من النصوص الأدبية يستلزم وجود نسق من الأعراف والتقاليد يتسبب إليه هذا النص ، وإلا صار من المحال فهمه بوصفه نصاً أدبياً .

ومن أجل أن يوضح « وليك » و « وارين » تصورهما للعلاقة بين العمل الأدبي وتقاليد تراثه أقاما تناظراً بين نظرية الأدب كما يفهماها ونظرية اللغة كما يفهما « دي سوسير » ، حين فرق بين اللغة *Langue* والكلام *Parol* ، أي بين النظام اللغوي المجرد الكامن في عقول المتكلمين ، والكلام السلي يمد بمنزلة التحقق الحسي لهذا النظام^(١٢) . ووفق ما يرى « وليك » و « وارين » فإن الممارسة الفردية للأدب هي من تقاليد التراث بمنزلة الكلام من اللغة . وكما أن الكلام لا يتأتى بدون نظام لغوي يتوجه عنه المتكلم فإن الممارسة الفردية للأدب - إبداعاً أو فهماً - لا تتأتى بدون نظام من التقاليد تتوجه عنه . والظاهرة لا تكون فردية إلا بالقياس إلى نظام تتسبب إليه ؛ أي أن تقاليد الأدب هي التي تمنح العمل الأدبي فرديته ؛ لأن وجود العمل الأدبي يتزامن مع وجود تقاليده ، فإذا انتفى أحدهما انتفى الآخر .

ولعله مما يزيد هذه الفكرة وضوحاً أن نذكر ما اتبعه « دي سوسير » حين اتخذ من لعبة الشطرنج وسيلة لبيان فكرته ، ففي هذه اللعبة « ينهي التمييز بين شيئين : نظام اللعبة أو قوانينها التي يلم بها اللاعبان ، والأداء الذي يفضي على وفق هذه القوانين . فكل أداء للعبة يظهر فيه نفس الصلاقات وأن تصدوت صور الأداء في كل مرة وبهذا يظهر أن القوانين محدودة ، ولكن صور التعبير عنها غير محدودة »^(١٣) . ومثل ذلك يقال عن الأدب الذي يتوجه مبدؤه عن تقاليد بعينها وإن كانت الأعمال التي يبدونها لا يحددها حد .

ويتميز نظام التقاليد الأدبية بنوع من المرونة بحيث ينتج عن محاورته من خلال مبدئه وقراءه تغير مستمر في بنائه ؛ فهو لا يكف عن النمو لأنه في حالة صيرورة مستمرة ، « ولا يتحقق تحقفاً كاملاً »^(١٤) . وليس تاريخ الأدب شيئاً أكثر من رصد هذا التغير المطرد في نظام التقاليد . وبرغم هذا التغير فإن للأدب هوية متميزة في جميع أطواره . ولا يختلف نظام التقاليد الأدبية في ذلك عن النظام اللغوي الذي يظل محتفظاً بخصوصيته برغم تغيره المستمر . فنظام العربية مثلاً يتغير عبر الزمن ، ويظل برغم ذلك نظاماً خاصاً لا يمكن الخلط بينه وبين نظام لغوي آخر ، كالعبرية أو غيرها .

(يجب أن نتنبه إلى أن « دي سوسير » حين تكلم عن ثبات النظام اللغوي إنما كان يعنى اللغة في لحظة بعينها ، أي كان يحددها عن اللغة في

أكسيد السلفا - حاصل هذا التفاعل - لا تحتوى على شيء من مادة البلاطين . فالشاعر من وجهة نظر « إليوت » يشبه سلك البلاطين الذي كان وسيطاً ضرورياً لإنتاج أكسيد السلفا . إذ الشاعر وسيط ضروري لإنتاج القصيدة ، وإن كانت القصيدة برغم ذلك لا تحمل شيئاً من خصائص الشاعر التاريخية^(١٥) .

وما يقول به « إليوت » يجد سنداً قوياً من بعض علماء النفس الذين تطرقوا إلى موضوع الشعر والفن . يقول « يونج » إن علم النفس التحليلي يجب أن ينأى عن فكرة الطب النفسي عند النظر في أمور الأدب والفن ؛ فالعمل الفني ليس ظاهرة مرضية ؛ وتلك الحقيقة تستتبع منهجاً في النظر يختلف عن منهج العلاج الطبي . . . فالعمل الفني ليس شخصاً ، بل هو موضوع يملو على الشخصية . . . والدلالة الخاصة التي ينطوي عليها العمل الفني الحقيقي إنما تكمن في أنه يتجاوز الحدود الشخصية ويسمى إلى ما هو أبعد من اهتمامات مبدعه^(١٦) . ويشبه « يونج » العلاقة بين العمل الفني ومبدعه بالعلاقة بين الشجرة والتربة ؛ فكما أن الشجرة تنتمي إلى عالم النباتات لا إلى عالم التربة ، فإن العمل الفني ينتمي إلى عالمه لا إلى العالم الشخصي لمبدعه^(١٧) . وإذا كانت جودة التربة أو رداءتها مما يؤثر في جودة النبات أو رداءته فإنها لا تغير من انتهاء النبات إلى عالم النباتات . ولخاصية المعنوية للعمل الفني تكمن في داخله ، ولا شأن لها بالعوامل الخارجية^(١٨) . ويضفي « يونج » في تحليله للظاهرة الأدبية فصول إلى القول بأن « العملية الإبداعية كالكائن الحي الذي يزرع في نفس الإنسان لكي يمارس داخل هذه النفس نوعاً من الحياة المستقلة . وبلغة علم النفس التحليلي فإن هذا الكائن الحي ما هو إلا عقدة مستقلة بذاتها . وهذا يعني أن جزءاً من النفس يستقل عنها ، على نحو يؤدي بهذا الجزء إلى أن يمارس حياة خاصة خسارح فوضي الوهم »^(١٩) . ولا يخفى ما في كلام يونج من تشابه مع كلام « إليوت » فكلاهما يعتد بعلو الأثر الأدبي على ذات مبدعه واستقلاله عنها .

والقول بعلو الأثر الأدبي على ذات مبدعه لا يتناقض - كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع - مع ما هو ملحوظ من أننا حين نقرأ لا نستغنى عن ذات أو « أنا » ننسب إليها ما في القصيدة من وجوه التعبير ؛ فهذه الذات إنما هي ذات تخيلية ، قوامها من تفاعل الشاعر مع تقاليد تراثه التي أسهم في صرحها شعراء كثيرون ؛ فهي ذات غير شخصية ؛ « فمن التوهم الحاطيء الظن بأن الشعر تعبّر لغوي يقول إلى شخص الشاعر . . . والقائل التخيلي عنصر لا بد منه في الأدب للوقوف على معالم التركيب اللغوي وما تقول إليه من وحدة »^(٢٠) ، كما أن « القائل التخيلي هو القائل الذي ينتج عن التحليل الأسلوب . . . فالعمل الأدبي . . . تركيب نسجه من اللغة التخيلية التي يستحدثها الشاعر في نطاق التقاليد الأدبية »^(٢١) . فالشاعر على هذا يتحدث ما يستحدث من خلال الجدل مع تقاليد تراثه ، بحيث ينتج هذا الجدل ذاتاً شعرية أو « أنا » تخيلية ذات طابع فريد . وهي ذات يصدر عنها الشاعر في إبداعه ، ولا شأن لها بالذات الأخرى التي يصدر عنها في سلوكه وعمله غير الشعري .

أما « وليك » و « وارين » فيظهر اعتدادهما بفكرة التقاليد في تعريفها للقصيدة ، حيث يقولان بأن « القصيدة ليست إلا بناء من التقاليد »^(٢٢) . غير أن التقاليد عندهما لا تعنى مواضع نقدية

تتضام الحمل اللغوية لتكون نصاً بعينه فإن النصوص بدورها تتضام وتنظم في علاقات لتكون فيها بينها خطاباً Discourse^(٢٦).

ويذكر بعض الباحثين أن هذا المصطلح يشير إلى مجموعة النصوص والتفسيرات والبحوث، أي الأرشيف الذي يشكل حقلاً معرفياً ما^(٢٧). ويؤكد «فوكو» معنى الختمية الذي ينطوي عليه مفهوم «الخطاب»؛ إذ يرى «أن الأرشيف - كالماضي - لا بشكل فقط، بل يحدد ويعين ويقيّد ما يقال... فالخطاب يستحيل الإفلات منه»^(٢٨).

وإذا كان «فوكو» يؤكد ما يتضمنه المصطلح من معنى الختمية القاهرة فإن آخرين يهتمون بإبراز معنى الجدل الخلاق مع الماضي يقول «إستوب» : «إن أي نص مستحدث يكرر ما في الخطاب ويختلف عنه في آن واحد... يتسق مع خطابه ويغيره أيضاً، وإن كان ذلك بقدر ضئيل»^(٢٩).

والقول بتبادل التأثير والتأثر بين الماضي والحاضر لا يختلف عما سبق إليه «إليوت» في بسانه للعلاقة الجدلية بين الشاعر وتراثه. و«إستوب» نفسه يقول «الحق إن ما تبعه (إليوت) حين وصف العلاقة بين القصيدة الفردية وتراثها يمكن أن يعد تعبيراً دقيقاً عن كيفية انتظام النصوص في علاقاتها بعضها ببعض لتكون خطاباً Discourse^(٣٠).

لقد بدأنا بكلام «إليوت» عن العلاقة بين الفرد وتراثه ثم انتهت إليه؛ وفي هذا ما يثبت بطلان الاعتقاد الشائع بأن الأفكار ينسخ بعضها بعضاً؛ إذ إن حقيقة الأمر أن أي فكرة جديدة في أي مجال من المجالات هي نوع من توليد الجديد من القديم. وأي نص جديد في أي مجال من المجالات ما هو إلا حصيلة لتفاعل خلقي بين منشيء هذا النص ونصوص أخرى سابقة عليه. وربما رأى بعضهم في مثل هذا التفكير شيئاً من عبادة الماضي أو الاستسكان بالقديم؛ وهذا وهم آخر؛ لأن القول بعلاقة التوالد بين الماضي والحاضر يتضمن تغيير الماضي نفسه أو تجديده؛ فهذا هو الدرس الذي تعلمناه من «إليوت» حين حدثناع «حضور الماضي» و«مضي الحاضر» إن الفكر الإنساني - سواء في مجال الإبداع الفني أو في مجال الأفكار المجردة - جسم واحد لا يكف عن النمو، وليس مجرد تراكم للأفكار والتصورات المنفصلة.

أما موقف النقاد العرب القدامى من فكرة العلاقة بين الشاعر وتقاليد تراثه فيمكن تلخيصه في عبارة الدكتور مصطفى ناصف حين قال «ظلت المشكلة الأساسية عندهم هي أية علاقة يمكن أن تكون بين الشعور بالانتشاء والشعور بالتطور. وبعبارة أخرى ما قانون التطور؟ ما علاقات الجدول بين الماضي والحاضر؟... ومهما يكن فليأب النقد العربي بلا جدال هو البحث عن الحاضر الذي يتفاعل مع الماضي، أو الجديد الذي يعاقب القديم، أو الجدول الذي لا تستقيم فيه دعاوى الخلاف دون دعاوى القرب وشبه الانفاق... هذه هي الروح العميقة التي تجرى في النقد العربي القديم، الذي يوسم من أجل هذا كله بأنه محافظ أو مغال. وكلمة محافظ كلمة صالحة إذا أريد بها الشعور بالانتشاء، والشعور بالشخصية الجماعية والتقدير المستمر للماضي تقديراً لا يزول»^(٣١).

بعدها الآن Synchronic لا غير مدتها التاريخي أو الزمني Diachro- nic، وإلا فإن اللغة Langue تتغير عبر الزمن، وتتغير قوانينها المجردة، وإن كانت تتغير بشكل خاص يحفظها هويتها؛ فالتعريف في نظام اللغة محكوم هو أيضاً بقوانين محددة.

وليس هذا التناظر بين نظرية اللغة ونظرية الأدب إلا أثراً من آثار الاعتداد بفكرة التفاعل في علاقة الفرد بتراثه؛ يستوى في ذلك أن يكون ذلك التراث لغة أو أدباً أو أي شيء آخر. وجدير بالذكر أن هذه العلاقة توحه الفكر النقدي المعاصر في كثير من مسائله. وينحو هذا التفكير إلى تقييد هذه العلاقة في مصطلحات بعينها، سعياً إلى الخروج بها من حيز التأمل والحدس إلى حيز التفكير العلمي المنضبط.

ويأتى مصطلح «التفاعل النصي»^(٣٢) Intertextuality في مقدمة هذه المصطلحات التي تتردد في الكتابات النقدية المعاصرة، حاملة في طياتها تأكيد فكرة أن النص المستحدث إنما يتولد عن تفاعل خلقي بين منشيء هذا النص وتقاليد تراثه.

ويرى بعضهم في تعريفه هذا المصطلح أن الفنان لا يبدع من خلال النقل عن الطبيعة بل من خلال تفاعله مع تصورات النصوص السابقة عن الطبيعة. فالشاعر يشكل المعنى من خلال توليد نصه من نصوص سابقة عليه، سواء في ذلك أن يكون واعياً بذلك التوليد أو غير واع^(٣٣).

ويتسق مع هذا الرأي ما ذهب إليه جوناثان كالر من أن التواصل بين المبدع والمتلقي ينهض على معرفتها المشتركة بالتقاليد المنطوية في النصوص، تلك التقاليد التي تعد شرطاً لإمكان التفاهم بين المبدع والمتلقي^(٣٤).

ولا يقتصر «ريفاتير» Riffaterre على مجرد تأكيد فكرة نمو النصوص الجديدة من نصوص سابقة، بل يذهب إلى حد القول بأن النص الجديد لا يتأتى له وجود إلا من خلال هذه العملية التي تتوالد فيها النصوص بعضها من بعض^(٣٥).

ويذهب بعض المتكلمين في فكرة التوالد النصي إلى أن القدرة على التحديد والابتكار تتناسب طردياً مع القدرة على فهم تقاليد التراث واستيعابها؛ فالقدرة على التفرد في مجال الإبداع الشعري أو النقدي لا توهب للرهبان، أي المعزولين عن التقاليد والأعراف، بل توهب لهؤلاء الذين يسبقون على التقاليد ويمثلونها^(٣٦). وقريب من هذا ما نقله «جوناثان كالر» عن «جوليا كريستينا» حيث ترى أن رصد المعالم البارزة في العمل الأدبي المدروس لا يتأتى إلا عن طريق معرفة الصلة بينه وبين النصوص الأخرى؛ لأن النص عندها إنما يتشكل من خلال إشاراته الضمنية إلى النصوص الأخرى^(٣٧).

والمصطلح الآخر الذي يتردد على ألسنة النقاد المعاصرين، كاشفاً كذلك عن نوع من النظر يعول على فكرة التفاعل بين الفرد وتراثه، هو مصطلح الخطاب Discourse. يقول «أنطون إستوب» في أثناء تعريفه بهذا المصطلح : «إن الخطاب مصطلح يعبر عن الكيفية التي تنتظم بها الجملة اللغوية مع غيرها من الحمل لتكون نسفاً معينا هو ما نطلق عليه اسم النص»^(٣٨). ومضى بعد ذلك قائلاً : «وكما

(٣٠) يعرب مصطلح Intertextuality بـ «التناص» لدى غير المصادر التي رجع إليها الباحث. (التحرير)

النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال ينسج عليه بأشاهد من كلمات أخرى» (٣١).

وإذا كان ماروي عن خلف الأحمر وأبو نواس يشيرون أكثر ما يصرح فإن ابن خلدون أخذ على عاتقه مهمة توليد التصورات المنضبطة وتقيدتها في مصطلحات . ففي «العصر السابق جعل للمحفظ وظيفة محددة قيدا في مصطلح الملكة» ، فالشاعر إنما يحفظ من التراث لكي تنشأ في نفسه ملكة يصدر عنها في قول الشعر . فالغاية من معرفة التراث أن تنشأ في عقل الشاعر ما يشبه المنوال الذي ينسج عليه الشاعر فيها بعد كلامه . ونسب العصر من حفظ القدماء محاكاة بل غايته نشوء الملكة ، فإن نشأت بعد للمحفوظ وظيفة . وكان ابن خلدون دقيقا حين قال « وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ » فهو لا يؤكد ضرورة النسيان ، لأن الملكة إذا نسجت فسيان أن يبقى المحفوظ في الذاكرة أو لا يبقى

ولابن خلدون كلام عن جلال الشعر وصعوبته يتصل بما نحن بصدده ، حيث يرى أن « فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب ، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم ... ولا يكفى فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلى تلمظ ومحاولة في رصانة الأساليب التي اختصته العرب بها واستعملها » (٣٢).

ولأسلوب عنده معنى يحاوز المعاني النحوية والبلاغية والصرفية ، فالأسلوب صورة ذهنية مجردة يتولد عنها الكلام الشعري . يقول عن صناعة الأساليب : « اعلم أنها عبارة عن ... المنوال الذي ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ فيه . ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب . ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه ، الذي هو وظيفة العروض ، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية . » (٣٣).

لقد عرف ابن خلدون الأسلوب في الفقرة السابقة تعريفا سليما ، فنفي أن يكون الأسلوب راجعا إلى مراعاة قوانين النحو أو البلاغة والبيان أو العروض ، فما تعريفه الإيجابي للأسلوب ؟ يقول مكتملا عبارته السابقة :

« وإنما يرجع (الأسلوب) إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان ، ويرصها فيه رصا ، كما يفعل البناء في القالب ، أو النسيج في المنوال » (٣٤).

ويمضي ابن خلدون في بيان تصورات عن الأسلوب فيحدثنا عن « القالب الكلي المجرد في الذهن من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها » فيقول : إن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النسيج ، والصورة الذهنية المنطقية كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي يسج عليه ، فإن خرج عن القالب في بنائه أو على المنوال في نسجه كان فاسدا . ولا تقول إن معرفة قوانين البلاغة كافية في ذلك ، لأننا نقول : قوانين البلاغة إنما هي قواعد علمية قياسية ... وهذه

فكرة الجدل الخلاق مع الماضي إذن لها جذور عميقة في التفكير العربي. وإذا كانت عاطفة الولاء هي الباعثة على مثل هذا التفكير فسوف نرى في بعض النصوص القديمة ما يدل على تأمل متعمق في العلاقة بين المبدع وتقاليد تراثه . والحافظ العاطفي لا يتنافى مع التفكير العلمي على كل حال .

من الأمثلة التي تدل على ذلك ما يرويه ابن منظور عن استئذان أبي نواس خلف الأحمر في نظم الشعر ، حيث يقول : « وكان (أبو نواس) قد استأذن خلفا في نظم الشعر فقال له : لا آذن لك في عمل اشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ، مابين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة . فغاب عنه مدة وحضر إليه ، فقال له : قد حفظتها ، فقال : أنشدنا ، فأنشده أكثرها في عدة أيام . ثم سأله أن يآذن له في نظم الشعر ، فقال له : لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها . فقال له : هذا أمر يصعب علي ، فإن قد أنفقت حفظها . فقال له : لا آذن لك إلا أن تنساها . فذهب إلى بعض الدبيرة وخللا بنفسه ، وأقام مدة حتى نسيها . ثم حضر ، فقال : قد نسيتها حتى كأن لم أكن حفظتها قط . فقال له : « الآن انظم الشعر » (٣٥).

والرواية إذا أحسن الإنصات إليها تنطوي على تعمق في النظر . وهي أولا توحى بما للشعر من مكانة وخطر فتسمو بخلف الأحمر إلى منزلة الحكيم العالم بسر الشعر ، فلا يملك أبو نواس حياله إلا أن يسمع ويطيع ، فلا يجادله في هذين الأمرين المتناقضين اللذين يطلبها منه ؛ إذ لا يآذن له في نظم الشعر إلا إذا كان حافظا لتراث الشعر ناسيا له في آن واحد . والحكمة التي ينطوي عليها مسلك خلف الأحمر - الذي يبدو متناقضا - تكمن في أن الشاعر لا يكون كذلك ، إلا إذا عرف التراث ولكن معرفة لا تنصرف إلى حروف التراث ، لأن الغاية منها أن ينطبع في نفس الشاعر أثر يتوجه عنه حين يبدأ في نظم الشعر . والرواية في خلال ذلك تشير إلى المساندة التي يتحتم على الشاعر أن يمر بها قبل أن يتسنى له امتلاك هذه الشفرة الكاسنة في التراث ، أو تلك اللغة السرية التي سوف تمكنه بعد ذلك من قول شعر جديد . وقد عبرت الرواية عن ذلك بما يشبه الرمز حين جعلت أبا نواس يخلو بنفسه في دير حتى يتمكن أن يستوعب سر التراث مع نسيان حروفه ؛ إذ إنه بذلك فقط يمكن أن يقول شعرا جديدا يخلو من التقليد أو المحاكاة .

والرواية على قصرها شديدة الإيجاء وتحتاج إلى من يتأملها في سياق من الروايات المشابهة ، ويستخلص بعض المبادئ الفكرية المنطوية في ثنايا الكلام .

وربما كان ابن خلدون يشير إلى رواية ابن منظور السابقة وما يشبهها من روايات ، وذلك في حديثه عن كيفية عمل الشعر ؛ إذ يذهب هو كذلك إلى أن أول شرط لإحكام صناعة الشعر كثرة الحفظ حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها . . ولا يعطيه الروتق والخلابة إلا كثرة المحفوظ » (٣٦).

ويضيف ابن خلدون بعد ذلك ما يرجح أنه كان يولد كلامه من كلام ابن منظور إذ يقول « وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة . . فإذا نسيها وقد تكيفت

الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء ، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب . . . ولهذا قلنا إن المحصل لهذه القوالب في الذهن إنما هو حفظ أشعار العرب . . . والمستعمل منها عندهم هو الذي يبنى مؤلف الكلام عليه تأليفه ، ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد في ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كل مطلق يحدو حدوه في التأليف كما يحدو البناء على القالب ، والنساج على المنوال . فلهذا كان فن تأليف الكلام منفرداً عن نظر النحوى والبيان والعروض^(٣٤) .

ومن أجل أن مصطلح الأسلوب عند ابن خلدون لا يختلف من حيث مضمونه الفكري عن مصطلح الملكة ، فهو يعنى بها شيئاً واحداً هرب عنه بصور متنوعة . فهو تارة «هيئة ترسخ في النفس» وتارة أخرى «قالب أو منوال يبنى عليه أو ينسج» ، وهو أيضاً «قالب كل مطلق يتجرد في الذهن» ، كما أنه «صورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب» . بيد أن الأسلوب وإن كان يحمل المضمون نفسه الذي يحمله مصطلح الملكة ، فهو اسم مخصوص للملكة حينما يكون الكلام فيها نسيجه الإبداع الأدبي ، شعراً كان أو نثراً .

ولا شك أن كلام ابن خلدون يتضمن أموراً كثيرة جداً ، سوف نحاول إلقاء الضوء على بعضها حسبما يقتضى السياق الذي تتناول أفكاره من خلاله .

وأول ما نشير إليه في هذا السبيل هو أن إيمان فيلسوفنا بما للتراث من أهمية لا يرجع إلى عاطفة الولاء بل هو مسألة علمية ، أو هو يقين عقلي بأن المجدد الحقيقي لا يكون كذلك إلا من خلال معرفته بترائه . وهذا المبدأ العقلي يجربه ابن خلدون على الأدب واللغة وغيرهما من الأنشطة الثقافية للفرد . وهو نفسه يقرر ذلك قائلاً :

« فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر ، وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسل ، والعلمية بمخالطة العلوم والإدراكات والأبحاث والأنظار ، والفقهية بمخالطة الفقه وتنظير المسائل وتفرعها وتخريج الفروع على الأصول ، والتصوفية الربانية بالعبادات والأذكار وتعميل الخواص الظاهرة بالخلوة والانفراد عن الخلق ما استطاع ، حتى تحصل له ملكة الرجوع إلى حسه الباطن وروحه ، وينقلب ربانياً ، وكذا سائرهما . وللنفس في كل واحد منها لون تنكف به »^(٣٥) .

وهلينا أن نذكر أن الغرض من الحفظ أو المخالطة أو التمرس هو أن ينشأ لدى الفرد «قالب كل مطلق يتجرد في الذهن» أو «صورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب» .

وقد أجرى ابن خلدون مفهوم الملكة أيضاً على الصنائع المختلفة . وكلمة صنائع تعنى عنده شيئاً قريباً مما نسميه اليوم بالمظاهر الثقافية ، سواء كانت هذه المظاهر عقلية روحية أو مادية ، أى أن الصنائع مصطلح يشبه مصطلح الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي . لهذا فإن ما ينطوي عليه مصطلح الملكة ينشأ عن نظرية في المعرفة يتوجه عنها ابن خلدون في مختلف المسائل التي يطرحها . ولذلك فإنه من الخطر بمكان أن نحاول نسبة كلام هذا الفيلسوف إلى بعض الأفكار الفلسفية والتفكيرية المعاصرة دون أن نلم المأماً معقولاً بمراميه البعيدة . أما الهجوم على كلام ابن خلدون وتوزيعه على بعض النظريات المعاصرة فسوف يؤدي إلى تمزيق فكره وهدم تماسكه الداخلى^(٣٦) . ولا أريد أن أعزل

فكر ابن خلدون عن الحدائث ، فحدائث فكره أمر لا يمكن إنكاره ، غير أن تحقيق المسائل يقتضى خطوة أولية هي أن نعرف فكر ابن خلدون أولاً في سياقه التاريخي الثقافي ، وهو ما يتجاهله كثيرون سهواً أو عمداً . فالغالب على الساطرين في أفكار ابن خلدون اعتباره فرداً عبقرياً أو حالة من الحالات الاستثنائية الفريدة التي لا يقاس عليها . وهذا في الحقيقة جهل بفلسفة ابن خلدون نفسها ، أو إنكار لها وتناقض معها ، لأن ملكة ابن خلدون نفسها نشأت عن تمرسه بالثقافة العربية الإسلامية . إن القالب الكلي المجرد في ذهن ابن خلدون أو المنوال الذي ينسج عليه تفكيره لم ينشأ إلا من طول تمرسه بثقافة قومه .

وعلى الرغم من أنه من المشروع أن ننسب بعض الأفكار التراثية إلى الفكر المعاصر ، لما لذلك من فائدة في دمج الفكر المعاصر في جسم الثقافة العربية ، هل نحو يؤدي إلى تنشيط هذه الثقافة وتغذيتها بما يفيد نموها الذاتي ، فإن ذلك يجب أن يتم وفق منهج علمي منضبط . ولكي يكون مثل هذا الجهد علمياً حقاً فإنه ينبغي أن يتوفر على النظر في كل فكرة تراثية في سياقها التاريخي الصحيح أولاً ، بحيث تتضح حدود الفكرة ومراميه البعيدة والقريبة اتساعاً كاملاً دون تحويل أو تبوير . وبعد ذلك لنا أن نقارن أو نشابه بين الفكرة التراثية والفكر المعاصر . وليس من المستبعد عندئذ أن تنشأ لدينا نظرية عربية في علم الأسلوب أو في علم العلامات أو في التفاعل النصي ، نستفيد من التراث ومن الفكر المعاصر معاً ، وأن ينشأ لدينا مصطلحاتنا الخاصة التي تعيننا على محاوره الأفكار المعاصرة بشكل خلاق يضيف إلى الجديد جديداً ، بحيث يصبح البحث في التراث بناء للأفكار المعاصرة ، واستكشافاً أصيلاً للمشكلات المطروحة للنظر . أما منهج الانتظار والترقب لكل شاردة وواردة في الفكر المعاصر ، ثم الإسراع إلى التفتيش في التراث بحثاً عما قد يتطابق معها لأدنى مشابهة ظاهرية فليس له إلا نتيجة واحدة ، هي إساءة فهم الفكر المعاصر والتراث في آن واحد ، على نحو يقضى بنا إلى حالة من الغوص الشاملة ، التي تتيح لكل واحد أن يقول ما يعين له دون ضابط أو رابط .

من الأمور التي قد تحدث لبساً في فهم كلام ابن خلدون تردد كلمة «قالب» التي قد توحي بأن الشاعر يقع أسير قوالب محددة تعوقه عن التجديد . وهذا التوهم يدفعه ما هو ملحوظ من أننا نتكلم وفق قوالب ذهنية مجردة تصدر عنها ، ولا بمنعنا ذلك من التعبير عن أفكار ومشاعر متباينة أشد التباين . ولعل في استخدام ابن خلدون للتشبيه الآخر ، وهو «المنوال» ، ما يعيننا على تفهم المسألة بطريقة أوضح . فالمنوال وإن كان آلة تمهد للألوان المنسوجة صفات لا تتعداها فإنها لا تعوق النساج عن التوسيع في المنسوجات من حيث التشكيل والتكوين حسبما يترأى له ، وحسبما تتيح له مهاراته . ومن جهة أخرى فإن المنوال الذي ينشأ في عقل شاعر من الشعراء يختلف عما ينشأ في عقل غيره ، لأنه منوال ناشئ عن تفاعل عقل الشاعر مع تراثه تفاعلاً خاصاً ، فلكل شاعر ملكة تختلف عن ملكات غيره .

وعلى الرغم من اعتداد فيلسوفنا باستقلال كل ملكة بصورها الذهنية المجردة ، أو قواينها الذاتية ، فإنه يشير في أكثر من مناسبة إلى أمرين :

أولاً : أن الملكات المختلفة ليست منبعثة الصلة بعضها عن بعض .

القديم لأنه صادر عن الصور الذهنية المجردة نفسها ، ولكنه يتميز برغم ذلك بخصائص ذاتية . ولا يختلف الأمر في ذلك عما هو ملاحظ من أن الأفراد يتميزون بطرائق خاصة في الكلام والتعبير ، يرغم أنهم يصدرون عن اللغة العامة التي يتعاطاها المجتمع الذي يعيشون فيه ؛ وهي لغة محكومة بصور ذهنية مجردة لا يملك الأفراد التأثير فيها أو تغييرها .

وتظهر خصوصية تفاعل المهذلين مع التقاليد في تناولهم الخاص لعنصرين شعريين هما الشور والحمار الوحشيان . ولا ينفصل ذكر هذين العنصرين في القصيدة العربية القديمة عن ذكر الناقة ؛ فالشاعر يتأذى إليهما عن طريق تشبيه ناقته في سرعتها ونشاطها بأحد هذين العنصرين أو بهما جميعا . وقد جمع امرؤ القيس بين الشور والحمار الوحشيين فقال مشبهاً ناقته بهما :

كأنَّ وَرَحْلَ نَوَّيْ أَحْمَبَ قَارِحٍ
بِشُرْبَةٍ أَوْ طَائِي بِجَرْنَانٍ مُوجِسٍ (٣٩)

وربما يذكر الشاعر قصة هذين العنصرين الشعريين مع الرامي الذي يتربص بهما ، أو لا يذكر هذه القصة .

وعندما ننظر في شعر المهذلين نرى أنهم قد ألزموا أنفسهم ما لا يلزم ، وأحلوا أنفسهم بما يلزم . فمن حيث السياق نرى أنهم ضربوا صفحا عن الربط بين ذكر الشور والحمار من جهة ، والناقة من جهة أخرى (٤٠) ، وأصبح السياق الذي يذكر فيه المهذليون هذين العنصرين هو الرثاء وتجربة الفقد بوجه عام . أما الشيء الذي ألزموه وليس بلام فهو ذكر الرامي وصراعه مع الشور والحمار الوحشيين . وارتبط شعرهم في هذا المجال بتركيبة لغوية معينة ، أخذها بعضهم عن بعض في افتتاح الكلام عن هذين العنصرين ؛ وكلها صيغ بسبيل معنى واحد ، هو أن الدهر والأيام لا يبقى على حدثاتها شيء . يقول أبو ذؤيب في حينته :

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَاتِهِ
جَوْنُ السَّرَا لَهْ جَدَائِدُ الزُّبُعِ

وبعد أن ينهي كلامه عن الحمار الوحش يذكر الشور قائلا :

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَاتِهِ
فَبِئْسَ أَقْرَنُ الْكِلَابِ مُرْوَعٌ (٤١)

ويفتح إحدى قصائده قائلا :

نَالَهُ يَبْقَى عَلَى الْأَيَّامِ مُنْقَلِبٌ
جَوْنُ السَّرَا زَبَاعٍ بِئْسَ غَرْدُ

ثم يعطف الكلام عن الشور على الكلام عن الحمار قائلا :

وَلَأَسْبُوبُ بَيْنَ الشُّبْرَانِ أَفْرَفَهُ
عَنْ كَمُورِهِ كَمُفْرَةِ الْإِخْرَاءِ وَالطَّرَفِ (٤٢)

ويقول أبو خراش :

وَلَأَبْقَى عَلَى الْحَدَثَانِ جَلَجٌ
بِكُلِّ لَلَاةٍ ظَاهِرَةٍ بِرُودِ (٤٣)

ثانيا : أن الملكات تتغير وتتطور عبر التاريخ ؛ أي أن الملكة ليست بناء جامدا .

ويتجلى ذلك في كلامه عن تأثير الشعر والأدب واللغة بالقرآن والأحاديث النبوية الشريفة والخطاب الديني بصفة عامة . فهو يقرر أن كلام العرب من الإسلاميين أعلى طبقة من كلام الجاهليين ، ويرى أن العلة في ذلك هي « أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث . . . فنهضت طباعهم ، وارتقت ملكاتهم في البلاغة على من قبلهم من أهل الجاهلية ، ممن لم يسمع هذه الطبقة ولا نشأ عليها » (٣٧) .

ومعنى ذلك أن الملكات تتغير عبر الزمن ، كما أن الملكة لا تنفصل عن غيرها من الملكات ؛ فقد تأثرت ملكة الشعر بملكة الخطاب الديني ، برغم استقلال كل من الملكتين بقوانينها أو صورها الذهنية المجردة ، التي يبني عليها التفكير والتعبير .

ومن المهم أن نتنبه مع ذلك إلى أن تطور الملكة الشعرية بسبب تأثيرها بالخطاب الديني لا ينفي أن هذا التطور يتم ذاتيا ووفق قوانين الملكة الشعرية ؛ أي أن ملكة الشعر لا تختلط بملكة الخطاب الديني ، برغم تأثيرها بهذا الخطاب . ولذلك فإن ابن خلدون يشير في أكثر من مناسبة إلى أنه من النادر أن يتقن الفرد ملكتين مختلفتين في آن واحد . فمن الصعب على الفقيه - مثلا - أن يكون شاعرا جيدا ؛ لأن نفسه وعقله قد تكيفتا بكيفية خاصة يصعب معها اكتساب الكيفية التي لدى الشاعر ، ويضرب ابن خلدون لذلك مثلا طريقا ، فيروي أن أحد البصراء بالشعر سمع هذا البيت :

لم أدر حين وثقت بالأطلال
ما الفرق بين جديدهما والبال

فقال على البديهة : هذا شعر فقيه . فلما سئل عن العلة في ذلك قال : من قوله « ما الفرق » ؛ إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب (٣٨) .

على المرء إذن أن يحذر من اختلاط الملكات كما حدث لفقيهنا الذي حاول الشعر فصدر عنه كلام لا هو بالشعر ولا هو بالفقه . ومصطلح ابن خلدون فإن الصور الذهنية المجردة التي لدى الفقيه أجبرته على أن يحاول معرفة « الفرق » بين الطلل القديم والطلل الجديد ؛ لأن ملكة الكلام في الطلل لم تتمكن من نفسه . وبعبارة أخرى فإن الصور الذهنية المجردة التي يتولد عنها الكلام في الأطلال لم تتأصل في عقل الفقيه .

والحق أن مصطلح « الملكة » يغري بالمضي في تفسير كلام ابن خلدون والربط بين تصوراته في الموضوعات المختلفة على هدى من مفهوم هذا المصطلح ، لولا أن ذلك يستحق بحثا مستقلا يضيئ عنه هذا المقام .

حدثان الدهر :

محور التفاعل النصي في شعر المهذلين :

نسج المهذليون شعرهم على منوال خاص نتج عن تفاعلهم الخلاق مع تقاليد الشعر العربي القديم . ويتسق هذا المنوال مع منوال الشعر

والإنسان البطل هو أيضا من جملة الأحياء الذين لا نجز عنهم
حدثان الدهر :

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى خَدَّائِهِ
مُسْتَعْمِرُ خَلْقِ الْحَبِيدِ مُنْتَعِمٌ (٥٦)

وذلك أيضا شأن الجماعة من الأبطال . يقول ساعدة بن جؤية :
وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى خَدَّائِهِ
أَنْتَى لَنْفَيْتَ فَوْضَايَ خَوْفُكُ (٥٧)

وقال هو أيضا في قصيدة أخرى :

مَلِكٌ أَقْنَى خَدَّائِ الدَّهْرِ مِنْ أَنْتَى
كَانُوا يَمْنُطُ لَا وَخَيْرَ وَلَا قَزَمَ (٥٨)

إن الأمثلة السابقة توضح لنا أن الهذليين كانوا يتناقلون في نسجهم
للشعر الذي يدور حول القدر وحتميته صوراً وأفكاراً تكون في مجموعها
معجماً خاصاً . ويقوم هذا بوظيفة مهمة ، إذ ينشئ مجالاً نصياً فريداً
داخل المجال النصي للشعر العربي عموماً . وهذا مما يدفع الناظر في
شعرهم إلى البحث فيه بوصفه ملكة خاصة نشأت عن تفاعل الهذليين
مع ملكة الشعر القديم . ولهذا فإننا حين نقرأ قول صخر الغي :

لَمُشْرِكٌ وَالنَّيَابُ خَالِبَاتُ
وَمَنْتَغِي الْيَمِينَاتِ الْخِمَامَاتُ (٥٩)

وقول أبي ذؤيب :

لَمُشْرِكٌ وَالنَّيَابُ خَالِبَاتُ
لِكُلِّ نَبِيٍّ أَبٍ مِنْهَا ذُؤَيْبُ (٦٠)

وقول أبي خراش :

لَمُشْرِكٌ وَالنَّيَابُ خَالِبَاتُ
عَلَى الْإِنْسَانِ تَطْلُعُ كُلُّ نَجْدٍ (٦١)

فيجب ألا ننظر إلى توارد هؤلاء الشعراء على « لمشرك » والمنايا
غالبات ، بوصفه مجرد نقل أو محاكاة ، بل بوصفه نوعاً من التفاعل
النصي الواضح . وكان كل شاعر منهم يريد منا أن نقرأ شعره على
هدى من شعر زميله . إن نصوص الهذليين ينشأ بعضها من باطن
بعض ، ولذلك فإن قراءة أي نص بمجزل عن سباقه النصي تؤدي إلى
نتائج ناقصة في الغالب . ونحن نرى مثل هذا التشابه عند الشعراء
الثلاثة الذين ذكرناهم فيجب ألا يستوقفنا السؤال الساذج عن أسبقية
أحدهم في صك تعبير « لمشرك » والمنايا غالبات ، ، ويجب أن نضع
نصب أعيننا دائماً أن النص القديم والنص الجديد يتبادلان التأثير
والتأثير ، إذ يعيد الجديد تعريف القديم ويمكننا من رؤيته في ضوء
جديد ، ثم ما يلبث هذا القديم الذي أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن
بعض ما في الجديد من أبعاد خافية (٦٢) . فالتفاعل النصي لا يعني
تولد الجديد عن القديم فحسب ، بل قد يحدث العكس فيولد القديم
عن الجديد ، لأن النص ليس له معنى ثابت وحيد ، بل تتغير دلالات
النصوص بنشوء نصوص جديدة في مجالها . وهذا معنى قول إليوت إن
الماضي له صفة الحضور كما أن الحاضر له صفة الماضي ، أو « حصور
الماضي » و « ماضي الحاضر » . ولهذا أيضاً رأى إليوت أن النص
المستحدث يغير نظام التراث ويعيد ترتيب نصوصه ، ويغير النسب
والعلاقات القائمة بينها .

ويقول في قصيدة أخرى :

أَرَى الدَّهْرَ لَا يَبْقَى عَلَى خَدَّائِهِ
أَقْبُ تُبَارِيهِ جَدَائِدُ حَوْلِ (٦٣)

ويقول قيس بن العيزارة :

الدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى خَدَّائِهِ
بَقَرُ بِنَاصِفِ الْجَوَاءِ رُكُودِ (٦٤)

ويقول أبو كبير :

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى خَدَّائِهِ
قَبْ يَمُودُنْ بِدَى مُجُونٍ مُبْرَمِ (٦٥)

ويقول مالك بن خالد :

يَمَامُ لَنْ يُشْجِرَ الْأَيَّامُ فَوْ خَدَمِ
يُشْمِرُ بِهِ الظُّيَّانُ وَالْأَسْ (٦٦)

إن هذا العرف الذي يرتبط فيه ذكر الحمر والثيران بذكر حدثان
الدهر يدل على انشغال بفكرة المعبر المحتسب الذي يجلبه الزمن ، وكان
ذلك مما حفزهم إلى هذا التكرار الواضح . ويتأكد هذا المعنى من
العرف الآخر الذي التزموه دون استثناء واحد ، وهو ذكر الراعي . فما
من مرة يذكر فيها الثور أو الحمار إلا ويقول الشاعر الهذلي عنه شيئاً ،
من مثل قول أسامة بن الحارث عن حمار وحشي :

وَحَلَاةٌ عَنْ نَبَا كُلِّ لَمْبَةٍ
رُؤَاةٌ بِأَيْدِيهِمْ قِرَانُ مَطَارَةٍ (٦٧)

أو قول أبي خراش :

... وَقَدْ أَتَيْتُ قَدَمَ وَرْدِهَا
أَقْبِرُ عَمَوَّ الْجَطَاعِ نَبِيلِ (٦٨)

أو قول قيس بن العيزارة :

عَفَى أَجِبْ كَأَ أَفْبِرُ نَابِلِ
يُغْنِي ضَوَائِي خَلْفَهَا وَيَصْبِدُ (٦٩)

فهؤلاء الرماة وذلك « الأغبير » أو « الأقدير » ليسوا إلا تمجيداً
لرسول القدر التي تتربص بالأحياء .

إن صنيع الهذليين يمكن أن يعد نوعاً من القراءة الناقدة لشعر الثور
والحمار ، انتهت بهم إلى استخلاص فكرة القدر وإظهارها على
ما عداها من أفكار يمكن أن تجدها التجربة الشعرية .

ولكن ذكر حدثان الدهر يرتبط بعد ذلك بالأحياء جميعاً . فالوعل
لا ينجو هو أيضاً من الأيام . يقول ساعدة بن جؤية :

نَسَالُ يَبْقَى عَلَى الْأَيَّامِ فَوْ جَسَدِ
أَفْئُ ضُلُوءُ بَيْنِ الْأَوْصَالِ فَوْ خَدَمِ (٧٠)

بل لا ينجو من الأيام ليث هزير ، كما يقول مالك بن خالد :

يَمَامُ لَنْ يُشْجِرَ الْأَيَّامُ مُشْمِرُكَ
فِي خَوْفَةِ الْمَوْتِ زَرَامُ وَقَرَامُ
لَيْتَ هَزِيرُ مُدِلْ مِنْدَ غَيْبِهِ
بِالسَّرْمَتَيْنِ لَهُ أَجْرُ وَأَخْرَامُ (٧١)

وكان قبل ذلك قد قال عن قومه الذين فقدوا :

نَسَاكَ بِهَيْمَ وَبِأَسْمَاءِ
بِحَازِ الْعِلَاءِ وَفِي الْفَلَاحِ
فَنَسَاكَ صَرْفَ نَسَائِمُ
بِهَيْمَ وَنَسْرِيَتْ غَاثُ فَنَسَا

إن « صرف النأيا » و« حدث الحادثات » يقاومها تعبير الشاعر عن التعزى واحتمال المضلعات . ولقد اختتم الشاعر القصيدة بأبيات صعد فيها من معنى مغالبة الشر ، بل صرح فيها بأن القدر لا يوازي فكرة الشر دائما :

وَلَنْ يَنْتَهِمَ الشَّرُّ بِنَا قَبْلَ
نَحْمِهَا إِذَا نَأَسَبَتْ الْبِرَّ
إِذَا نَأَسَفْنَا نَكُوبَ طَالِمِ
بِنَا ضَوْءَ نَحْمِ يَحُلُّ الْجَهَنَّمَ
إِنَّمَا إِذَا أَغْنَيْتُ الْفَالِ
نَ يَلْقَى الْبِرَّ الْقَنَاسِ
فَلَيْكَ حُطَّ لَنَا فِي الْكِبَا
بِ مَأْكَنَ طَوَّقِ يَرْبُ الْخَمَاسِ^(١١)

إن البيت الختامي في هذه القصيدة يغير من نظرنا للقدر تغييرا جذريا ، فقد أصبح القدر مصدراً للرحمة بعد أن كان مصدراً للمعانى السلب . وقد كشفت أضواء النجوم الطالعة أسباب الغمة ، وتولدت الحياة من باطن الموت . وقد أضفى الشاعر على هذا المبدأ الوجودي نوعاً من الخلود ، فهو مبدأ أصيل دائم في الحياة ما دام « طَوَّقِ يَرْبُ الْخَمَاسِ » . ولا يخفى ما في هذا التعبير من محاولة للإحياء بمعنى الجمال ، فأصبح الجمال ، والخير المتمثل في انبعاث الحياة ، قرينين ما دامت الحليقة .

لقد بدأ الشاعر قصيدته بترسيخ معنى الموت وحمية الفناء ، وانتهى إلى حمية تولد الحياة وانبعاثها مرة أخرى ، وكان حريصا على تأكيد أن تولد الحياة من الأمور الحتمية المكتوبة ، « فذلك خطأ لنا في الكتاب » .

قصيدة الطالب والمطلوب :

ذكرنا أن للبيت الختامي في قصيدة عبد الله بن أبي ثعلب أهمية خاصة في قراءة هذه القصيدة . والحق أن كثيراً من قصائد المهذليين المهمة تختتم بما يشبه تلخيصاً للتجربة كلها . وغالباً ما يحتوي البيت الختامي في هذه الحالة على ما يشبه حلاً لمشكلة القصيدة .

وقصيدة صخر الغي^(١٢) ، التي سوف نتناولها الآن ، تشبه قصيدة عبد الله بن أبي ثعلب من هذا الوجه ، كما تشبهها من وجه آخر ، حيث إنها تدور هي أيضا في إطار مأساوي ولكنها تؤكد في دلالتها العميقة أن الدهر لا يوازي فكرة الشر دائما .

بدأ صخر الغي قصيدته برثاء أخيه الذي نهشته حية فمات فقال :

لَمَنْ أَيْ حَمْرُو لَقَدْ سَأَقَهُ أَلَسَا
إِلَى جَنْدِ يَوْمِي لَسَا بِالْأَهَابِ
بِنِيَّةٍ قَفَرٍ فِي وَجْهِ مُقِيمَةٍ
فَنَسَمِي بِهَا سَوَقُ أَلَسَا وَالْجَوَالِبِ

أنشأ المهذليون كما ذكرنا مجالا نصيباً خاصاً داخل المجال النصي للشعر العربي . وبؤرة هذا المجال الذي تدور داخله نصوص المهذليين تكمن في حدثان الدهر الذي لا يبقى عليه شيء . فهل آمن المهذليون - كما رأى بعض المحدثين - بمبدأ الوجود ؟ وهل يكون تعلق المهذليين بمعجم الدهر والخيبة والموت والمنايا وما إليها من أمور تدور في فلك معنى القدر المحتوم مبرراً للظن بأنهم كانوا ينزهون إلى نوع من الوله بمعنى الاستسلام للقدر ؟

حقيقة الأمر في هذا أن المهذليين ينطلقون في شعرهم من موقف وجودي مركب ، وليس الكلام عن القدر عندهم إلا نوعاً من الإقرار الناضج بحقائق الحياة . ولا شك أن حتمية القدر هذه هي المعنى المباشر الذي يمكن لأي قارئ عابر أن يلم به ، ولكن هذا المعنى هو في الحقيقة إطار لما هو أعمق وأمكن . فحمية القدر يناوشها عندهم حتمية أخرى ، هي حتمية الصراع والمغالبة . فنحن في شعر المهذليين بإزاء حتميتين إذن لا حتمية واحدة . وإذا كان المهذليون يميلون في تعبيرهم عن حتمية المغالبة إلى الطرق غير المباشرة فإن بدر بن عامر يعبر في بعض شعره تعبيراً مباشراً عن معنى الصراع مع ما تآلى به حوادث الدهر ، وينتهي إلى القول بأن هذه الحوادث تتركه لشأنه بعد أن ترى شدته في مغالبتها والصبر عليها :

وَلَقَدْ تَوَارَقَى الْحَوَادِثُ وَاحِدًا
ضَرْعًا صَبِيحًا ثُمَّ نَأْتِلُونِ
فَنَسْرَتْنِي لَأُ زَاهِنٌ نَوَاجِذِي
لِي الرُّؤْفَى بِفَلِّ الرُّؤُوسِ
عُصْلًا فَوَاطِئَ أَنْ نَحْنَأَ لِنَبْذُلَا
نَسْرَى ضَرْبِغَ مَغَالِبِهَا لَمَرِي^(١٣)

وقد بكى عبد الله بن ثعلب قومه ممن أصيب في الطواحين بمصر والشام في قصيدته التي تبدأ بقوله :

أَرَلْتُ وَمَالِكَ الْأَنْفَا
وَبِثْ نَكَابُ لَبْلَأُ نَمَا
نَكَابُ لَبْلَأُ بَيْدِ الصَّبَا
حَ خَقْ نَرَى أَلْفَجَرَ يَحُلُو الْفَلَاحَا
بِنَفْدِ غَبِيرِكَ الذَّاهِبِ
نَ نُدْرِي سُرُوتَكَ قَتْمًا بِجَنَا

والقصيدة تبدو بسيطة في تركيبها ، ولكننا حين نحض في قراءتها نلاحظ أنها تسير على خطة محكمة في مناوأة الإحساس بالحزن وإثارة معنى المغالبة والاستعلاء على حوادث الدهر . وتبدأ هذه المناوأة بذكر سادات قومه الذين اغتالهم الموت بكلام يمزج فيه الشاعر بين حزنه وإثارة معنى البطولة . وتتصاعد مناوأة الشاعر لمعان الاستسلام وإثارة معنى المغالبة إلى أن يقول :

رَزْنَا لَمْ نَفْنَا كَبْرَةً
وَكُنَّا بِرَمَا رَزْنَا بِرَمَا
وَكُنَّا عَلَى حَدِّ الْحَادِثَا
بَ نَحْتَمِلُ الْمُضْلَعَاتِ الْجَلَامَا

(حث) نادر جدا أو غير مألوف في الاستعمال اللغوي الجارى . فلماذا خرج الشاعر عما هو مألوف إلى ما هو غير مألوف ؟ الحق أن الإرادة الشعرية تسمى - كما أشرنا - إلى خلق نوع من الالتباس بين الطالب والمطلوب ، وإذابة الحدود بين طرفي الصراع ، أى بين الأضداد .

وحين نغضى في قراءة القصيدة نجد أن بناءها الدلالى يزكى ما افترضناه . فنجد أن الوعل الذى يقدمه الشاعر في هذه القصيدة يرتبط بفكرة الشيخوخة والابوة المهانة ، فهو من ، شبهه الشاعر بشيخ شق عقوق بينه وذويه فعاربهم ، أى غاضبهم ، وانتبد ناحية :

أصْبَقُ لَا يَنْقَسِي قَوْلُ الدُّخْرِ نَابِرُ
بَنِيهِمْ وَتَحْتَ الطُّغَابِ الْمَضَابِرُ
قُلْ يَا طَوْلُ الْحَبَاءِ فَفَرْتُهُ
لَهُ جَبَدُ أَشْرَافِهَا كَالرَّوَابِرِ
يَهَيْتُ إِذَا سَاقَتْهُ السُّبُلُ كَانِيسَا
مَهَيْتُ الْكَبِيرَ يَفْعَلُ كَيْفَ يُضَيِّبُ
فَقِيْفُ عُقُوقِي بَيْنَ بَيْتِهِ الْإِنَارِ
نَذَلْتُ عَلَيْهِ بَيْنَ بَنِيهِ وَأَيْكَةِ
نَفْسَهُ لِرُؤُوسِ مُرْتَمِنِ الدُّوَابِرِ
يَا كَانُ جُنُودًا ثُمَّ أَسْنَنُ وَأَسْنَوِي
فَأَصْبَحُ بِهَا فِي كُفُومِ قَرَابِرِ
يُرْوَعُ بَيْنَ صَوْتِ الْفَرَابِ يَهْنُجُجِي
نَسَامُ الْمُسْتَوْدِ فَهَوُ أَمْرُبُ خَارِبِ

هذه صورة الوعل (المطلوب) ، فإذا نظرنا في صورة الرامى (الطالب) فسوف نجد أن الشاعر سماه « جريمة شيخ » ، أى كاسب شيخ ، فهو صائد يكسب من أجل أبه المسن الجائع الذى تحب أى الحدود :

أَبِخْ لَهُ يَزْمَأُ وَقَدْ طَالَ عُمُرُهُ
جَرِيمَةُ قَبِيحٍ قَدْ تَحَنَّنَ سَاهِبِ

الطالب والمطلوب إذن يتشابهان من حيث جعل الشاعر وجردهما في القصيدة لا ينفك عن فكرة الشيخوخة الضعيفة . وهما مع تشابههما هذا يتناقضان لأنها طرفان في صراع حياة أو موت من جهة ، ولأن صورة الشيخ المرتبطة بالوعل تناقض صورة الشيخ المرتبطة بالصائد من جهة أخرى . فالوعل يرتبط بشيخ يشكو من عقوق بينه ، ومعان من الوحدة والانفراد والحوف . أما الشيخ المرتبط بالصائد (الطالب) فعلى العكس من ذلك ، يعيش محاطاً ببرأبه له . وهذا الابن لا يسمى في الحياة إلا من أجل أبيه هذا :

يُجَابِسُ ضَلْبَهُ فِي السُّنَامِ إِذَا قَسَا
وَالْمُضَيِّبُ يَهْبِيهِ الْجُنُودُ كَمَا لَنَاجِبِ

فلما رأى الصائد (الطالب) ذلك الوعل (المطلوب) قال :

..... إِلَهُ مَنْ رَأَى
بَيْنَ الْمُضْمِ شَأْ قَبْلَهُ فِي السَّرَابِ
لَوْ أَنَّ كَرِيمِي صَبَدَ مَدَا أَمَافُهُ
إِلَى أَنْ يَهْبِيَتِ النَّاسُ بِغُضْرِ السُّوَابِ

أَجْسَى لَا أَمَّا لِي بِمَعْدُهُ سَبَقَتْ بِهِ
مَنْبُتُهُ جَمْعُ الرُّقَى وَالطُّبَابِ
تسيطر فكرة القدر الذى لا يرد على هذه الأبيات . وقد ذكر الشاعر فيها « المنا » مرتين كما ذكر « المنية » . والبيت الثالث يشبه بيتاً للشاعر نفسه ، ذكرناه فيما سبق ، وهو :

لَحْمُكَ وَأَلْسَانِيَا هَالِبَاتُ
وَلَا تُنْفِي التَّجِيمَاتُ الْجَنَامَا

كما أن كلا البيتين يذكرنا ببيت أبي ذؤيب المشهور :

وَإِذَا الْمَنِيَةُ أَلْفَبَتْ أَفْئَادَهَا
أَلْفَبَتْ كُلُّ مَنِيَةٍ لَا تَنْفَعُ

وهذا كله مما يرسخ من معنى الختمية القاهرة التى تنطوى عليها الأقدار . وعلى عادة المهذلين انتقل صخر الغى من الرثاء إلى الكلام عن الدهر الذى لا يبقى عليه شيء فقال :

أَصْبَقُ لَا يَنْقَسِي قَوْلُ الدُّخْرِ نَابِرُ
بَنِيهِمْ وَتَحْتَ الطُّغَابِ الْمَضَابِرِ

ويعنى في ذكر قصة هذا الوعل مع الرامى الذى يقتله ثم يقول :

وَلَبِ نَشْخَاءُ الْجَنَاحَيْنِ لِقْوُهُ
تَوَسَّدَ لِرُغْبِهَا لَحُومُ الْأَرَابِ

ويستمر في الحديث عن هذه العقاب التى تسمى إلى اقتناص غزال ، ويختتم القصيدة بهذا البيت :

لَذَلِكَ بَا أَخَذْتُ الدُّخْرُ أَنَّهُ
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ خَبِيْثٍ وَطَالِبِ

وهذا البيت لا يختلف من حيث المعنى الشرى عما سبق أن أشرنا إليه من إلحاح المهذلين على تقرير الحقيقة الوجودية المتمثلة في حتمية الفناء . غير أن هذا البيت الأخير - وقد جمع فيه الشاعر بين الطالب والمطلوب - يكاد يلخص التجربة التى وجهت الشاعر في صياغته للقصيدة كلها . فالطالب والمطلوب نقيضان أو أضدان ، لكنهما شبيهان من حيث كانا جميعا هدفا لحوادث الدهر . وتجل شاعرية صخر الغى هنا في أنه صاغ هذين النقيضين من مادة لغوية واحدة هى مادة (طلب) ، فجعل التشابه اللغوى بينهما نظيراً أو مظهراً للتشابه الوجودى من جهة أنها معاً هدفان للقدر . لقد كان من اليسر على شاعرنا أن يستبدل بالطالب والمطلوب ما لا حصر من كلمات تؤدى معنى الصائد والفريسة ، أو ما إلى ذلك ، ولكنه لم يكن ليفعل ، لأن كمال المعنى الباطن الذى يسعى إليه لا يتم إلا بهاتين الكلمتين ، الطالب والمطلوب . إن صخر الغى بصدد معنى عمده بوجه اختياراته ، هو معنى الصراع بين نقيضين ، وهما مع تناقضهما يتشابهان . وفي البيت ظاهرة أسلوبية أخرى تعضد هذا المعنى ، فقد جعل الشاعر كلمة (حثيث) صفةً للمطلوب وحققاً أن تكون صفةً للطالب . صحيح أن اللغويين يقولون إن (حثيث) في هذا الموضع تعنى عثرت به بناءً على أن صيغة « فاعيل » يمكن أن تستعمل بمعنى (مفعول) ، ولكننا نلاحظ على الفور أن هذا الاستعمال مع مادة

لَمَرْتُ عَلَى زَيْدٍ فَأَقْنَعْتُ بِمَنْفَعَتِهَا
لَمَرْتُ عَلَى الرَّجُلَيْنِ أَغْنَيْتُ غَايِبَ
بِعَلْقَةٍ قَلْبِي كَأَنَّ جَنَاحَهَا
أَلَا تَهْتَفُ إِلَى الْجَوِّ بِغُرَاقٍ لِإِصْبِ
وَقَدْ تَرَكْتُ الْفَرَخَانَ فِي جَوْبٍ وَكْرَهَا
بِجِلْدَةٍ لَا مَوِيَّ وَلَا جَنْدَ كَاسِبِ
فَرِخَانٍ يَنْفَضَانِ فِي الْفَجْرِ كُنُفَا
أَعْسَى نَوَى الرِّيحِ أَوْ صَوْتِ نَاجِبِ
فَلَمْ يَرَهَا الْفَرَخَانُ يَنْفَذَ مَنَابِهَا
وَلَمْ يَنْفَذْ فِي عُفْسَهَا مِنْ لِحَاوِبِ

ولكن كان الفرخان قد فقد أمها وكتب عليها الخوف والهلاك بعد أن فقد الحماية ، فإن الأمومة ما تزال قائمة بعد أن قدر للغزال أن ينجو لكن ينعم بأمومة الأعمام السارب .

وانتقال الشاعر من تجربة الوعل والصائد إلى تجربة الغزال والعقاب لا يعنى الانقطاع بين التجريبتين ؛ لما زال في كلام الشاعر عن الفرخين ما يستبقى تجربة الوعل حية نابضة ؛ فالفرخان - كما ذكر الشاعر - مدهوران يروحهما دوى الريح وصوت الناجب ؛ وهذا يشبه ما كان قد ذكره عن الوعل حين قال (يروح من صوت الغراب لهنتى . . .) ، كما أن الفرخين تركا في وكرهما ، حيث لا مولى ولا كاسب يكسب لهما ؛ وهذا يذكرنا بجريمة الشيخ ، أى كاسبه ، لولا أن الشيخ لم يفقد المولى أو الكاسب الذى يوفر له أسباب الحياة . فلم يكن اختيار المصمم إذن عشوائياً ، بل كان موجهاً بحيث يستبقى روح الوعل في الفرخين .

يوضح عما سبق أن المنا ، أو القدر ، الذى تجبى الغزال ، هو نفسه الذى رصد للعقاب هذا الحرف من الجبل الذى كسر جناحها ، فقد الفرخان الحماية ، وأسلمها قدرها للذعر والهلاك . وبالمثل فإن هذا المنا هو الذى مكن الصائد من الوعل لكن ينجو شيخه من الهلاك جرحاً في تلك السنة المجدبة . والمنا أيضاً هو الذى قبض لأب عمرو حية ساقته إلى جده .

والقصيدة لذلك تخلق مواقف انفعالية مركبة ؛ فالشاعر يمسى القصيدة بحيث يزرع في نفسى المتلقى إحساساً قوياً بالتعاطف مع الفرخين اللذين ينضغان في الفجر ، يؤرقها غياب أمها التى فقدتها إلى الأبد ، ومن ثم يخلق نزوحاً إلى التعاطف مع هذه الأم التى لقيت حتفها ، مع أن هذه الأم (العقاب) نفسها كانت في لحظة من اللحظات تمثل فكرة الشر والعدوان لم يسبب أمها تريد أن تجرد من الظلم غزالها الأمن . وما يقال عن العقاب يقال أيضاً عن الرامس الذى كان كذلك يقوم بعمل عدوانى ، حيث يريد قتل الوعل الضعيف المدهور . ولكننا لا نملك مع ذلك إلا أن نتعاطف مع الرامس حين نرى أن سعيه إلى قتل الوعل له غاية شريفة ؛ إهانة شيخه وحفظه من الهلاك جرحاً . ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ أن تعبير « جريمة شيخ » وإن كان يعنى « كاسب شيخ » - كما تقول - المعاجم - فإن أصل المادة اللغوية من الجرم أو الإجرام ؛ وهذا فيه تضمين خودلالة واضحة .

لا يعادل القدر إذن فكرة الشر دائماً ، بل إن ما نلظنه شراً قد ينطوى على غير مستور عنا ، فقد كان ما نلظنه شراً أصاب الفرخين خيراً بالنظر إلى الغزال . بل إن القتل يمكن أن ينطوى على خير للمقتول

وهنا نصل إلى مفارقة تستحق النظر ؛ فلكل أحاط الصائد بالوعل وقتله فإنه يكاد بفعله هذا أن يرد للوعل كرامته ، بل يعتبه بعد أن كان يشكو الوحدة ، ولا يعتبه أحد كما ذكر الشاعر . فالشيخوخة المهانة في صورة الوعل قد ردت لها كرامتها على يد كاسب الشيخ . وإذا كان الشيخ / الوعل يعيش مدهوراً ولا يكف من الحرب من شدة الترويع فإن الصائد / الصائد يعيش في أمن وينعم بالحماية والرعاية صيفاً وشتاء في ظل « جريمة الشيخ » الذى آلى حل نفسه أن يصون الشيخ ويدفع عنه كل مكروه . إن الصائد / الطالب يجاهد من أجل الشيخ مجاهدة عنيفة كان عليه نذراً ، فهو « كالمناجب » - حل حد تعبير الشاعر . وليست هذه الشدة في السعى إلا بمثابة الانتقام - شعرياً - للوعل المسن . وإذا كان الصائد قد قتل الوعل :

أَخَاطَ بِوَ حَقٍّ وَكَذِّ قَنَّا
بِأَنْتَ مَقْنُوقٍ مِنَ السَّنْبَلِ ضَايِبِ
فَنَافَى أَضَاءَ لَمْ طَارَ بِفَنَفَرٍ
إِلَيْهِ أَجْمَزَاذُ الْفُتُفُصِ النَّجَابِ

فإنه بفعله هذا قد أنصف الشيخوخة بعد أن كانت تعاني الخوف والظلم . والشيخوخة تنصرف إلى الوعل كما تنصرف إلى والد الصائد .

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى قصة العقاب (الطالب) والغزال (المطلوب) . ولكن ليس ثمة انتقال حقيقى ؛ فهو مازال يدور في فلك تجربة الطالب والمطلوب اللذين يتناقضان ويتشابهان في آن واحد . فالعقاب تقوم على رعاية فرخين لها ، فهى « أم » تسعى سعيها ناجحاً في توفير الغذاء لهن ، ولحمهم من الجوارح :

وَلَوْ نَشَاءُ الْجَنَاحَيْنِ لِقُوَّةَ
تَوَسَّدَ فَرْخَيْنِهَا حُومَ الْأَزَايِبِ
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِي جَوْبٍ وَكْرَهَا
نَرَى الْقَسْبَ يُلْقَى جَنْدَ بَخْسِ أَلْيَابِ

أما (المطلوب) فهو غزال جائع عند أمه ، انقضت عليه هذه اللقوة :

لَحَاقَتْ غَزَالاً جَائِلاً بِصُرْتُ بِهِ
لَذَى سَلَمَتِ جَنْدَ أَقْنَعِ سَارِبِ

والأعمام هي الظبية الأم ، يقول عنها شارح الديوان : « سرت في المرهى وخلفت غزالها فجاءت العقاب لتصطاده » . ويقول الشاعر « عند أعمام سارب » بعد من فضول الكلام لو كان غرضه أن يسوق لنا قصة الغزال مع العقاب وحسب ؛ إذ لا مسوغ عندنا لذكر الأم . لكن الفكرة التى ينطوى عليها ذكر الطالب والمطلوب ، وهى المحور الذى تدور عليه القصيدة ، لا تكتمل إلا بذكر الأم ؛ لأن الأمومة هى مناط التشابه بين الغزال والعقاب ، أى بين الطالب والمطلوب ، بعد أن كانت الأبوة هى مناط التشابه في قصة الوعل والصائد .

وإذا كان صخر الغي قد جعل الصائد (الطالب) يظفر (بالمطلوب) الوعل فإنه في تجربة العقاب والغزال جعل المطلوب (الغزال) ينجو من طاله (العقاب) . فالعقاب في انقضاضها على الغزال تصطدم بحرف من الجبل فتخر على الأرض صريعة :

القسم الأول :

يكثّر الشاعر في هذا القسم من استخدام ألفاظ من مجال دلالي بعينه ، هو مجال القدر وحدثانه ، فافتتح القصيدة قائلا :

أَمِنْ أَلْسُونٍ وَزَيْبٍ تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبَرٍ مَنْ يَجْزَعُ

فذكر في بيت واحد الدهر والمنون وزيبه ، ثم عاد إلى ذكر المنية في بيتين متتاليين فقال عن مدافعتة عن بنيه :

وَلَقَدْ خَرَصْتُ بَأْنَ أَدَافِعَ هُتَمُ إِذَا الْمُنْيَةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ
وَإِذَا الْمُنْيَةُ أَتَقَبَّتْ أَظْفَارُهَا نَفَيْتُ كُلَّ بَيْتٍ لَا تُنْفَعُ

كما ذكر الحوادث وزيب الدهر قائلا :

حَقٌّ كَسَانُ لِلْخَوَابِثِ مَرْوَةٌ بَصَفَا الْمُنْفَرِّ كُلُّ يَوْمٍ تُفْرَعُ
وَلِحَبْلِي لِيَسْتَسْمِكِينَ أَرْبَعُ أَنْ لِرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَمَّعُ

ولا ينافس التعبير عن حتمية القدر في القسم الأول إلا التعبير عن الجزع والتوجع ، وكلاهما متضاد في الشاعر في أول بيت . ولا شك أن كل ما جاء في القسم الأول من القصيدة بعد تفصيلا لما أجمله الشاعر في البيت الأول ، الذي تسامل فيه من جدوى التوجع من المنون ، كما قرر فيه أن الدهر لا يعتب من يجزع ، أي لا يرجع عما نكسه إلى ما نحب ، بسبب ما نظهره من جزع وتوجع .

ولئن أظهر الشاعر في القسم الأول معنى حتمية القدر والفناء إن معاني المقاومة أو الاستمسك لا تغيب عن تفكيره ، بل إنها هي أيضا كامنة في البيت الأول ، كما أشار الدكتور النويهي بحق ، لأن القول بعدم جدوى التوجع والجزع فيه دعوة ضمنية إلى الاستعلاء على حوادث الدهر ، والتماسك أمام ضربات القدر . ولقد سلف الشاعر من البكاء ، والجزع حين قال :

وَلَقَدْ أَرَى أَنْ الْبُكَاءَ سَفَاهَةٌ وَلَسَوْتُ يُولَعُ بِالْبُكَاءِ مَنْ يُلْبَغُ

وقول الشاعر :

حَقٌّ كَسَانُ لِلْخَوَابِثِ مَرْوَةٌ بَصَفَا الْمُنْفَرِّ كُلُّ يَوْمٍ تُفْرَعُ

ليس توجعاً خالصاً ، إذ يوحى التشبيه بمعنى ثانوي هو معنى الصلابة ، كما أن الشاعر يضيف الحجر إلى (صفا المنفر) - وهو حصن بالبحرين - على نحو يدهم الإحساس بمعنى المقاومة . كما أن الشاعر لم يستسلم للمنية حين أقبلت لتغتال بنيه ، بل كان حربياً على مدافعتها (ولقد حرصت بأن أدافع . . . إلى آخر البيت) ، وإذا كانت المنية قد غلبت فقد أدى واجب المدافعة على كل حال .

أما أوضح ما في القسم الأول دلالة على معنى المقاومة فقوله في نهاية هذا القسم :

وَلِحَبْلِي لِيَسْتَسْمِكِينَ أَرْبَعُ أَنْ لِرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَمَّعُ
وَالنَّفْسُ رَاجِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا وَإِذَا سُرَتْ إِلَى قَلِيلٍ نَفْتَحُ

وفي البيت الأخير على وجه الخصوص دعوة قوية إلى التماسك ومقاومة رغبات النفس ، وردّها إلى القليل لتنتع به عن الكثير .

والانتقام له ، كما رأينا في قصة الوعل الذي قتله الصائد ، وكان بفعله هذا يقتصر للشيخوخة المهانة التي صاحبت الوجود الشعري للوعل نفسه . ولكن الشاعر مع ذلك لا يتبنى موقفاً عشياً بحيث يساوى بين الخير والشر ، فهناك قيمة ثابته في عمق هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد حدثان الدهر ، تتمثل في سعى العقاب من أجل فرخيهما ، وجهاد الرامي من أجل أبيه .

هنية أبي ذؤيب والاستبطان المتبادل مع قصيدة الطالب والمطلوب :

نسج أبو ذؤيب هنيته المشهورة^(٦٣) على منوال المذليين ، فذكر الحمار والثور الوحشين في سياق الرثاء بدلاً من ربطهما بالناقة ، كما هو شائع في تقاليد الشعر العربي القديم . كما أنه ردد مع المذليين شعار الدهر الذي لا يبقى على حدثانه شيء . فبعد رثائه لبنه يقول ذاكرًا الحمار الوحشي :

وَالذَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى خَدَّائِهِ جَمُونُ السَّرَّاءِ لَهُ خَدَائِدُ أَرْبَعُ

وبعد أن ينهي قصة الحمار الوحشي وأنته مع الرامي في واحد وعشرين بيتاً يذكر الثور الوحشي قائلا :

وَالذَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى خَدَّائِهِ ثَبَّتْ أَفْرُؤُهُ الْبِكْلَابَ مَرْوَعُ

ويأخذ في حديث صراع الثور الوحشي مع الصائد وكلاهما في ثلاثة عشر بيتاً ، ثم يقول :

وَالذَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى خَدَّائِهِ تُسْتَفْجِرُ خَلْقُ الْحَبَشَةِ مُقْتَنِعُ

وعرض في ذكر هذا البطل وصراعه مع بطل آخر يتعرض له حتى نهاية القصيدة ، ويستغرق ذلك خمسة عشر بيتاً .

والقصيدة وإن ركبت من دوائر متشابهة ، تبدأ من التسليم لحدثان الدهر ، وتنتهي إلى المصير المحتم الذي لا ينجو منه أحد ، وهو الموت ، فإنها ما بين بداية كل دائرة ونهايتها تعرض في غير قليل من التفصيل أخطاء متباعدة من الصراع ، موحية خلال ذلك بمعنى المغالبة . وقد أسهم هذا الشكل الذي تبنّاه الشاعر في نسج قصيدته في تعميق المعنى المركب الذي يتخلل نسج القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، وهو معنى التسليم للأميرين ، الأول هو حتمية القدر ، والثاني هو حتمية المقاومة . فحتمية الفناء شيء من صميم الوجود ، غير أن واجب المقاومة مبدأ مقدس ينافس في أصالته حتمية القدر . وهذا الموقف الوجودي المركب ، الذي تنبأ عنه القصيدة في بنائها العام ، يتلون في كل دائرة بلون خاص . وقد نشأ هذا التكوين من أن عبقرية الشاعر كانت بحيث مكنته من الموازنة بين وجهي المعنى المركب في دقة بالغة .

ويبدأ العزف على نغمة التسليم لحدثان الدهر شديداً ، بل صاحباً ، ولكنه ما لبث أن يخفت شيئاً فشيئاً لتحل محله نغمة المغالبة والصراع ، التي تبدأ خافتة ثم تتصاعد وتنمو حتى تبلغ قمته في القسم الأخير ، وإن كان العزف على النغمتين لا يتوقف منذ أول بيت في القصيدة حتى آخر بيت فيها . كما سوف نرى .

وعائده ، معناها عرض له ، ولكننا لا نستطيع أن نهمل ماقى هذه الكلمة من معنى المخالفة والإتيان بما يكره . فالطريق مهده وواسع ، ولكنه « يعاند » سعى الحمار الوحشى وإنائه إلى الحياة ، فيقبض لهم الموت في نهاية هذا الطريق .

ومن الأمور اللافتة للنظر تلك الملاحظة الأسلوبية التى لاحظها صاحب الممثلة من أن الشاعر يبدأ الأبيات بالفاء من قوله :

فوردن والمعوق ... إلى آخر البيت ،

حتى قوله عن قتل الراس للحمر الوحشية :

فأسدتهن حنوفهن فهارب يدمايه أو يبارك ففنجنح

وهذه الفاءات المتلاحقة وظيفة دلالية ، إذ تتلاحق وتسلم كل واحدة منها إلى الأخرى كما تسلم الأقدار الحمر إلى مصيرها طورا وراء آخر . وبما يلاحظ في هذا السبيل أن هذه الفاء بدأت منذ لحظة ورود الماء الذى ارتبط - كما بينا - بمفارقة قدرية واضحة الدلالة . ولا تقتصر هذه الفاءات على أول الأبيات ، بل يكثر الشاعر من استخدامها داخل الأبيات على نحو يؤدى وظيفة إيقاعية ملحوظة : إذ تسرع بالإيقاع الشعرى . وما إن يقتل الصائد الحمر الوحشية حتى تنقطع هذه الفاء ويبطل الإيقاع إبطاء ملحوظاً .

أما تجسيد الشاعر لمعنى المقاومة فله في القسم الثانى أكثر من مظهر . وقد ذكر أبو ذؤيب الحمار الوحشى في أول بيت في القسم مقرونا بأخص صفة من صفات هذا الكائن الشعرى ، وهى انتمائه لأسرته ، وسعيه إلى إثراء الحياة ومغالبة الفناء عن طريق تخصيب إنائه . وهذا الكائن الشعرى يصاحب منذ البداية إنائه الأربع . وقد ألمح الشاعر في ذكره لمن إلى معنى الخصوبة والولادة من خلال إشارته إلى الرضاغة ، حين قال هنين « جدالده » ، وهى الأنثى التى قد خفت ألبانها ، وامرأة جداء ، أى صغيرة الثدي . والمهم في ذلك الإشارة إلى فكرة الرضاغة من خلال ذكر الثدي .

وقد أحاط الشاعر الحمار بخصب لا ينتهى ، فقال عنه :

أحمل الجميم وطأومنه شنج
بشل الفنة والأفنة ألنرج
بمزراو قيسان سقاها وابل
واه فالجيم بزرقة لأفلى
فلبش جينا شبلجن برؤبه
فبجد جينا لي النلج ونشع

ذلك أن الجميم ما طال على وجه الأرض من النبات ، ومنه جم الماء أى كثر . ويقول الأصمعى إن الجميم هو النبت أول ما يفرج . وعلى أى من المعنيين فإن الخصوبة وتوالد مظاهر الحياة مما توحى به الكلمة . وأصرح من ذلك دلالة على الخصوبة قوله « أمرع » . يقال : القوم مرعون إذا كانت إبلهم فى خصب ، ومكان مربع أى خصب . ويتسق مع ذلك كله كلامه عن الماء ، رمز الحياة ، فهو « واه » ، أى ينصب انصبابا ، كما أنه « وابل » قد « أنجم » ، أى دام زماناً ودهراً . فالخمار وإنائه يحيطهم خصب وماء لا ينتهيان .

ومن مظاهر التعبير عن معنى الحياة الحافلة بالثراء قول الشاعر عن الحمار الوحشى :

يجترم إذ معنى المغالبة القسم الأول من القصيدة ، ولكن في خفوت ملحوظ وعلى نحو غير مباشر ، إلا في الأبيات الثلاثة الأخيرة ، التى يظهر فيها هذا المعنى بقوة . ويلاحظ في هذه الأبيات التدرج الدقيق في إظهار هذا المعنى ، فقول الشاعر (حتى كأن للحوادث مسررة ...) أقل إظهاراً لمعنى المقاومة من قوله (وتجلى للسامتين ...) . أما أقواها تعبيراً عن هذا المعنى فقوله (والنفس راغبة ...) ، ففى هذا البيت تختفى نعمة التسليم لحدثان الدهر اختفاء كاملاً ، وتبدأ نعمة المغالبة في الظهور بقوة .

القسم الثانى :

مهده أبو ذؤيب في الأبيات الأخيرة من القسم الأول للقسم الثانى الذى يقلع فيه عن التعبير بالصاحب عن معنى القدر وحثيته ، ويختفى الألفاظ ذات الدلالات المجردة ، من مثل : الدهر والمنون والمنا والحوادث ، ولا يذكر الشاعر إلا شعار « حدثان الدهر » في اقتراح كلامه عن الحمار وإنه . وسعى هذا أن الشاعر يسير في بنائه لهذا القسم في طريق مختلف عما كان يفعله في القسم الأول ، فيطامن من فكرة القدر وإن كان لا يتخل عنها ، كما يبدأ في إظهار معنى المقاومة . وسواء في تعبير الشاعر عن معنى حتمية القدر أو معنى المقاومة فإنه يلجأ إلى التضمين والإيجاء بدلاً من التعبير المباشر .

فمن مظاهر تعبيره الضمنى عن فكرة القدر قوله عن الحمار وإنه :

كسائين ربابة وكائنة يتره يهجر على الفذاح ويضدع

وقوله :

فوردن والتعوى مقعد رابه الضربة فوفى النجم لا يتلج

فلذكر المقامرة مرتين عن طريق التشبيه . وفي المقامرة يومى الشاعر إلى القدر ، ذلك بأن الفوز والخسران منوطان في المقامرة بالقدر ، ولا يخضعان لتدبير الإنسان أو سعيه . وبما يعضد هذا الإحساس ذكر النجوم ، لما يرتبط في الأذهان بين أقدار الناس ومنازل الكواكب في السماء دون أن يكون لذلك الارتباط علاقة بتدبير الإنسان .

ومن أقوى تجليات التعبير عن الفكرة نفسها ذلك الربط بين السعى إلى الماء والهلاك . فمن مفارقات الأقدار أن يكمن الموت في الماء ، مصدر الحياة . وكمن الموت في الماء واضح في قول أبو ذؤيب عن الحمار الوحشى :

ذكر المؤودة بها وفاتى أثره فوساً وأبل خبثه يتشبع

فالحين ، أى الموت ، « يتشبع » للحمار الوحشى ، أى - كما يقول شارح الديوان - يجرى قليلاً قليلاً ، كالماء يجرى على وجه الأرض . في كلمة « يتشبع » يوحد الشاعر بين الموت والماء ، على نحو يقوى من معنى القدر الذى لا يخضع لمنطق ، فيدبر للحمر الوحشية موتها في الماء ، رمز الحياة . هناك إذن قوة قدرية تسوق الأحياء إلى مصير لا يدركون منطق ، ففى حين يظن الحمار الوحشى أنه يسوق وإنائه إلى منابع الحياة ، إذا به يسوقها إلى الراسى رسول القدر . والطريق الذى سار فيه الحمار الوحشى مع إنائه إلى هذا المصير « مهيع » ، أى بين واضح :

فالفتنين من السواء وسواء يتره وعائده طسريق مهينع

صَحْبُ الشَّوَابِ لَا يُزَالُ نَمَانُهُ
عَبْدُ لِأَبِي رَيْبَعَةَ مُنْبَعُ

قال أبو ربيعة هم بنو عبد الله بن غزوم ، وكانوا كثيرى الأموال والعبيد ، وكانت أكثر مكة لهم . لم يكن ذكر آل أبي ربيعة إذن بلا جدوى ؛ فيذكرهم آثار الشاعر معنى الحياة الشربة . أما امتلاء الحمار الوحشى بالحياة والنشاط فظاهر فى قوله « صَحْبُ الشَّوَابِ . . مسجع » ، وفى « أزعته الأروع » ، وفى هذا اللعب الذى يجد فيه مع إنائه تارة وتارة يشمع أى لا يجد . كما لا يخفى معنى اكتمال الحياة فى تلك المطاوعة بين الذكر والأنثى . وهى أنثى كاملة ، فهى « سَمُحٌ » و « مثل القناة » . ويوحى الشاعر خلال ذلك بمعنى القوة والصلابة فيقول عن الحمار الوحشى :

وَكُنَّا عَمَ بِنُونُ مُتَقَلِّبُ
بِالْكُفِّ إِلَّا أَنَّهُ عَمَ أَضْلَعُ
ويقوم الحمار الوحشى على أمر جماعته فى قوة وحزم :

نَكَاها بِالْمَجْزَعِ نَيْتَ نُبَاحِ
وَالْأَبِ بِنَى الْمَرْجَاءِ نَهَبَ جَمْعُ

فالحمار الوحشى يقود جماعته فيجمع أشتاتها كأنها إبل انتهت فأجمت ، أى كفت نواحيها وجعلت شيئا واحدا ، من قولهم : أجمع أمرك ولا تدعه منتشرا . ومن قولهم . أجمع أمره على كذا ، أى صيره جميعا . وما يتصل بذلك أيضا مهارة الحمار الوحشى فى تصريف شؤون جماعته ، التى جسدها الشاعر فى قوله عنه « أفتنن » ، أى طردهن فنونا من الطرد .

يتضح مما سبق أن الشاعر لم يجعل لأى من فكرى القدر والمقاومة غلبة على الأخرى . وتكاد مظاهر التعبير عن كل فكرة منها تتساوى مع الأخرى . كما يلاحظ أن الشاعر لجأ فى هذا القسم إلى طريقة غير مباشرة فى التعبير ، وتبنى كثيرا من التشبيهات والأوصاف الحسية التى ترمز وتوحى أكثر مما تعبر تعبيرا مباشرا أو مجردا ، على حين أنه كان فى القسم الأول يعبر عن حتمية القدر خصوصا تعبيرا مباشرا .

والظاهرة الأخرى التى تستوقفنا فى القسم الثانى هو طول هذا القسم بالمقارنة بالأقسام الأخرى التى تتساوى تقريبا ، فعدد أبيات القسم الأول أربعة عشر ، وللقسم الثالث ثلاثة عشر بيتا ، وللرابع خمسة عشر بيتا ، أما القسم الثانى الذى نحن بصدده فعدد أبياته واحد وعشرون بيتا . والأرجح أن السبب فى طول القسم الثانى أن الشاعر يلجأ فى هذا القسم إلى إيجاد نوع من التوازن فى التعبير عن فكرى حتمية القدر والمقاومة ، ولا يغلب إحدى الفكرتين على الأخرى . وقد مهد الشاعر بذلك للقسمين الثالث والرابع ، وفيهما يتجل معنى المغالبة ، وتكون لوجه التعبير عن هذا المعنى غلبة واضحة على التعبير عن معنى حتمية القدر . وهذا ما سوف نبينه وشيكا .

القسم الثالث :

تخف حدة التعبير عن معنى القدر فى هذا القسم ، ولا تكاد نلمح هذا المعنى إلا فى ذكر حدثان الدهر فى افتتاح كلامه ، وفى « الغيوب » حين قال الشاعر عن الثور الوحشى :

يَرْمِى السُّيُوبَ بِمَنْبِتَيْهِ وَمَنْطَرُهُ
مُفْغِرٌ مُضْطَّقٌ طَرَفُهُ مَا يَنْسُجُ

ففى « الغيوب » تضمين لمعنى القدر المخبوء ، أو الغيب المستور عن الأحياء . وأكثر من ذلك خفاء فى تضمين فكرة القدر قوله عن الثور والكلاب :

فَنَذَا يُشْرِقُ مَنَنُهُ فَبِدا لَهُ
أَوَّلُ سَوَابِجِهَا قَرِيباً نُورُغُ

فقد لاقى الثور ما خبأته له الأقدار فى لحظة تعريض نفسه لأشعة الشمس ، أى فى لحظة توحى بنضارة الحياة وفتحها وإشراقها أكثر من إيجائها بأى شيء آخر . وهذه مفارقة قدرية واضحة .

وفيها عدا ذلك فإن الشاعر يجعل للتعبير عن معنى الصراع والمغالبة فى قتال الثور مع الكلاب غلبة لا يخطئها النظر .

افتتح أبو ذؤيب كلامه عن الثور الوحشى قائلا :

وَالذُّفْرُ لَا يُبْقِى عَمَلُ خَذَنَاتِهِ
فَنَبَّ أَقْرَنُهُ الْكِلَابُ مُرَوِّغُ

يقاوم الثور القدر متمثلا فى الرامى وكلاته عن طريق حذره الشديد الذى جسده الشاعر فى « أفزته . . مروِّع » ، وعن طريق خبرته ونضجه اللذين عبر عنهما الشاعر فى « شب » . فالشيب من الثيران هو - كما فى لسان العرب - « الذى انتهى شبابا » ، وقيل هو الذى انتهى قوامه وذكاؤه منها . وكل ما ذكره الشاعر بعد ذلك بعد تفصيلا لما أثبتته عن الثور فى البيت الأول . فالثور كائن حذر شديد الانتباه لما قد تفاجئه به الأقدار ، وهو لا يكف عن استكشاف مواطن الخطر ، معمولا فى ذلك على عينه اللتين يرمى بهما الغيوب ، وسمعه الذى يصدق بصره . إن قوى الثور الوحشى مستوفزة ، ويكاد كيهانه أن يتحول إلى آلة للسمع والبصر :

فَنَفَّ الْكِلَابُ الطَّارِبَاتُ نُزَافَةُ
لَبَاذَ يَرْمِى السُّبُحَ الْمُضْطَّقُ يَنْزُغُ
وَبَسُوهُ بِالْأَرْطَى إِذَا مَا شَفَّ
نَطَرُ وَزَاعِنُهُ يَلْبَلُ زَمْرُغُ
يَرْمِى بِمَنْبِتَيْهِ السُّيُوبَ وَمَنْطَرُهُ
مُفْغِرٌ مُضْطَّقٌ طَرَفُهُ مَا يَنْسُجُ

يحذر الثور من الكلاب حذرا شديدا ، ويتجنب المراك معها ما وجد إلى ذلك سبيلا . ولكنه حين يفرض عليه القتال يبل فى الدفاع عن نفسه أحسن البلاء . كان الثور يصارع الأقدار معتدا بحذره وقدرته على توفى مواطن الهلاك ، أما وقد قُبضت له الأقدار الكلاب فلا مناص من القتال . كان الشاعر يعزف على نغمة « أفزته . . مروِّع » ، ولكنه منذ لحظة المواجهة وحتى نهاية حديثه عن الثور يعزف على نغمة « شب » ، وهى كلمة تتضمن اكتمال الخبرة وتنام القوة والذكاء ، ولا توحى بمعنى المعجز أو الشيوخوخة الضعيفة كما توهم بعضهم . وقد جعل الشاعر الثور يواجه الكلاب بقرنين تغطر منها الدماء من قبل أن يعمل القتل فيها :

فَنَحَا نَحَا بِمُذَلِّقَيْنِ نَمَانَا
بَيْتَا بِنَ الشُّطْحِ الْمَجْنُحِ أَبْذَعُ

قَصَرَ الصُّبُوحَ مَا لَفَرَّجَ لَحْمَهَا
بِالْقَى فَنَهْنُ نَفُوحُ بِهَا الْإِضْبَعُ
تَأَى بِدَرْبِهَا إِذَا مَا اسْتَفْرَجَتْ
الْأَنْجِيمَ لَنَافَتْ نَبْطُغُ
مُتَفَلِّقُ أَنْسُلَاهَا عَنْ قَائِ
مُتَلَفِّطُ صَمِ فُتْرُهُ لَا يُرْضَعُ

تمتزج شدة هذه الفرس وعنفها في العدو بأنوثتها التي حرص الشاعر على إثباتها من أكثر من وجه ، فذكر الرضاة والضرع والصباح ، بل إن عدو هذه الفرس لا يتفصل في تفكير أبي ذؤيب في الأنوثة ، فقد قبله في « الدرة » ، وذلك حين قال « تأى بدربها . . . » ، وكان جرى هذه الفرس نوع من إردار اللبن . والأنوثة على هذا النحو الذي صاحبه ترتبط بمعنى الحبر ونحو الحياة أو إدارها . ولعل هذا ما حفز الشاعر إلى ذكر كثرة شحمها ولحمها .

والخاج الشاعر على أنوثة هذه الفرس يؤدي وظيفة شعرية أخرى ؛ إذ يجعل من الفارس وفروسه نقضين لفارس آخر يعدوه فارس ذكر :

يَسْتَعْدُ بِهِ تَهْنُ الْمَفْلَسُ كَأَنَّهُ
صَدْعُ سَلِيمٍ وَجِبْهُ لَا يُفْلَحُ

ومن مظاهر التعبير عن معنى الصراع عنابة الشاعر بوصف حدة السلاح ، وهو ما يشبه عنابته بذكر قرى الثور . قال أبو ذؤيب عن البطون المتصارعين :

وَبَلَاغُهَا مُنْفَرِّجُهَا رُؤُوسُ
خَضِبَا إِذَا تَمَّ الْكَرْيَةُ نَفْطُغُ
وَعَلَامُهَا لِي كَلْبُ نَزْنِيَّةُ
بِهَا بَنَانُ كَالنَّارِ أَضْلُغُ
وَعَلَيْهَا مَلْفُفَتَانِ قَضَمَا
قَاوَةٌ أَوْ صَنَعُ السَّوَابِغِ تُبْغُ

وإذا كان الثور قد واجه الكلاب بقرنين لها تاريخ في قتل الكلاب كما ذكرنا فإن البطون يتواجهان بعدة قتال تنسب إلى ذئب يزن ودأوه وتبع ؛ وهذا ما يكسب الصراع بعداً ميتافيزيقياً حق معه أن يكون يوم لقائهما يوماً أشنع :

نُفْضَاوَلَا وَتَوَافَلَتْ خَبَلَانَا
وَكَلَانَا يَطْلُ السَّلَاقُ نَحْدُغُ
يَنْفَاغَانِ الْمَجْدُ ثَمْلُ وَاقٍ
بَبَلَايِهِ وَالنَّوْمُ يَوْمُ أَفْنَعُ

وهذا كله بسبيل شيء واحد ، هو الارتقاء بقتال هذين البطون من جريبات الأمور اليومية ، والارتقاء به على مستوى الأحداث الزمنية العارضة .

الحركة الأخيرة والبيت الأخير :

ذكرنا فيما سبق أن كثيراً من قصائد المهذلين المهمة تختم بيتين تكمن فيه الدلالة الكلية للقصيدة . وإذا استخدمنا مصطلح ابن خلدون قلنا إن البيت الأخير في مثل هذه القصائد ينطوي على الصورة

وفي هذا إشارة إلى تاريخ طويل في القتال مع قوى الشر ومصارعتها . وه الأبدع ، هو الزعفران ، أو هو شجر له حب أحمر يصبح به أهل البادية ثيابهم . وفي هذا التشبيه يصطبغ نضال الثور بصبغة الجمال . وعندما يذود الثور عن نفسه فهو إما يذود عن مثال للبطولة والجمال . ومن هنا كانت عنابة الشاعر بإظهار بلاء الثور الروحى في مدافعة الشر عن نفسه ، فقال عنه وعن الكلاب :

يَنْهِنْسَنُهُ وَيَلْدُفُنُهُ وَيَحْتَمِسُ
عَبْلُ السُّقَى بِالطَّرْتِينِ مُوَلِّغُ
خَقُ إِذَا أَوْدَعْتُ وَأَلَصَدْتُ مُضْبَةً
بِهَا وَبَيَامُ شَرِيذَا يَنْخَرُغُ
وَكَاكَ سُلُوقَيْنِ لَمَّا يَنْفَرَا
فَجَلَا لَهُ بِسَوَاهِ شَرْبُ يُنْزَعُ

واحتراف الشاعر بجمال الثور واضح في قوله عنه « بالطرتين مولع » ، وهو ما يتسق مع ما ذكرناه عن الأبدع .

والشاعر يسير على نهج محكم في بناء قصيدته ، بحيث يتصاعد الإحساس بمعنى الصراع والمغالبة كلما توغلنا في القراءة . آية ذلك أنه قدم كلامه عن الحمار الوحشى على كلامه عن الثور الوحشى ، حيث إن هذا الأخير يثير الإحساس بمعنى النضال والمقاومة بشكل أكثر حدة ، على حين أن مقاومة الحمار الوحشى لعوامل الفناء تأخذ شكلاً أكثر خفاءً . وسوف يتضح معنى المغالبة الشديدة في القسم الرابع ، ويصل التعبير عنه إلى غايته .

القسم الرابع :

بدأ الشاعر في القسم الثالث من لحظة التوجس والحذر عند الثور الوحشى ، ثم انتقل إلى لحظة القتال والمواجهة . أما في القسم الرابع فيبدأ أبو ذؤيب بإثارة معنى المغالبة الشديدة والصراع . ويكاد التعبير عن حتمية القدر أن ينفى وسط مظاهر التعبير عن البطولة . ويقتصر التعبير عن حتمية القدر على شعار « حدشان الدهر » في أول الكلام ، وعلى قوله (لو أن شيئاً ينفخ) في آخر بيت في القصيدة .

بعد أن قال الشاعر ذاكراً البطل المقتنع :

وَالدَّهْرُ لَا يَنْفِي عَنِّي حَدَائِي
نُتَفَجِّرُ خَلْقَ الْجِدِيدِ مُفْتَعُ

مضى في كلام هو بمثابة الشرح من المتن ؛ إذ لا يخرج كلامه فيما يلى ذلك عن تعميق الإحساس ببطولة هذا الفارس ومنعته ؛ فهو فارس قد أسود وجهه من طول ملازمته لعدة الحروب :

خَبِثَتْ خَلْبِي الدُّرُغُ خَقُ لَوْنُهُ
بَيْنَ عَرَفَا يَوْمَ الْكَرْيَةِ أَسْفَعُ

وهو الشاعر في ذكره للفارس التي تعدو بهذا الفارس بذكر بعض التفاصيل فقال :

نَمَلْنَا بِهِ غَوْضَاءَ يَفْصِمُ جَرْيَا
خَلْقَ الرُّخَالَةِ فَنَهْنُ رَغْوُ فَمَزَعُ

قَدْ بَكَتْ بِمَا أَخَذَتْ الدُّخْرُ إِنَّهُ
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَسِيبٌ وَطَائِبٌ

فالقسم الأخير من عينية أي ذؤيب صيغ حل الفكرة الكامنة في هذا البيت . وقد بينا في تحليلنا لقصيدة صخر الغي أن التشابه بين الطالب والمطلوب ، ومن ثم تعاطف الشاعر معها جميعا ، سرده إلى فكرة السعي والمجاهدة ، وأن هذا ما حفز الشاعر هناك إلى التعاطف مع الرامي (الطالب) لأنه يسعى في سبيل غاية شريفة .

أما أن قصيدة الطالب والمطلوب تحمل التناقض الظاهري في بنية القسم الرابع من العينة ، فالوجه فيه أن أبا ذؤيب قد جعل الطالب (السلف) يشبه المطلوب (المفتح) ؛ لأنه مثله يسعى في سبيل غاية شريفة هي المجد والعلاء :

وَبِمَلَأْنَا قَدْ عَاشَ حَيْشَةً سَاجِدٍ
وَجَسَى السَّلَاةَ لَوْ أَنَّ شَيْئاً يَنْفَعُ

والحقيقة أن التشابه بين طرفي الصراع في الجزء الرابع لم يكن شياً فجائياً من الناحية الشكلية ؛ فقد مهد له الشاعر في الأقسام السابقة . فالقسم الأول ينطوي حل صراع بين طرفين متباينين تماماً ؛ فهو صراع بين الإنسان - الشاعر وبينه ، ومعنى مجرد هو القدر . أما في القسم الثاني فإن درجة التباين بين طرفي الصراع تقل عما سبق ؛ إذ الصراع في هذا القسم بين الإنسان (الرامي) والحيوان (الحمار الوحشي) ، أي أنه صراع بين طرفين من عالم الأحياء . ولكن يظل التباين واضحاً ووضوح الفرق بين الإنسان والحيوان . أما في الجزء الثالث فإن الشاعر يعضي خطوة أبعد في عقد الصلة بين طرفي الصراع ؛ لأنه صراع بين الرامي وكلايه من جهة ، والثور الوحشي من جهة أخرى ، أي أنه صراع بين الإنسان والحيوان من ناحية ، والحيوان من ناحية أخرى ، بل إن الصراع في هذا القسم هو بين الثور والكلاب ، أي بين الحيوان والحيوان ، أكثر مما هو صراع بين الرامي والثور . وبذلك يكون الشاعر قد مهد للقسم الأخير الذي يتمخض فيه الصراع عن مغالبة شديدة بين طرفين من عالم واحد ، هو عالم الإنسان .

البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :

يلاحظ القارئ لعينية أبا ذؤيب تميز بعض الأبيات وأنصاف الأبيات بإيقاع خاص نتيجة للترواح في استخدام حروف العلة . فالتباين الإيقاعي واضح مثلاً في الفرق بين قول الشاعر :

فُسُومًا وَأَقْبَلَ حَسْبُهُ يَنْفَعُ

وقوله :

أَوَّلُ سَوَابِقِهَا قَرِيبًا نُورُحُ

لأن الشاعر استخدم حرف العلة مرتين في الشطرة الأولى حل حين أنه استخدمه في الشطرة الثانية سبع مرات .

وبما يلاحظ في هذا السبيل أيضاً أن الشطرة التي يستخدمها في بداية كل قسم من أقسام القصيدة هي قوله :

وَالدُّخْرُ لَا يَفْقَى حُلَّ حَذَائِهِ

الذهنية المجردة التي تعد القصيدة كلها تحقيقاً حسيّاً لها . ولم يخرج أبو ذؤيب عن هذا في عينته ، ولكننا يجب أن ننظر إلى القسم الرابع كله بوصفه بيتاً واحداً طويلاً ؛ أي أن القسم الرابع كله يقوم من القصيدة مقام البيت الحتمى ، وإن كان البيت الأخير أيضاً له دلالة خاصة كما سنبين .

وأهم ما في القسم الأخير هو أنه لما كان الفارس الأول المذكور في سياق حدثان الدهر (وسوف نسميه المفتح) يقوم من الفارس الثاني (وسوف نسميه السلف) مقام الرامي من الحمار الوحشي ، ومقام الكلاب والرامي من الثور ، ومقام المنية من الشاعر وبينه ، فإن تمكّن المفتح من السلف وصرعه إياه يتضمن صرعه للمنية والرامي والكلاب ؛ أي أن المفتح يقتصر للكائنات الشعرية التي لاقت مصارعها ويتصر لها . وانتصاره لها بعد انتصاراً لفكرة المغالبة والصراع ضد قوى الفناء والشر .

ومن الأهمية بمكان ألا ننظر إلى كل قسم من أقسام هذه القصيدة منعزلاً عن أقسامها الأخرى ؛ فالصراع بين الشاعر والمنية يتحول إلى صراع بين الحمار الوحشي والصائد ؛ وهذا بدوره يتحول إلى صراع بين الثور الوحشي والصائد وكلايه . ونؤول هذه الصراعات جميعاً إلى صراع أخير بين الفارس المفتح والفارس السلف . والفارس المفتح يحصل في داخله أرواح الشاعر والثور والحمار الوحشين ، وهو لذلك يمكن طاقة هائلة .

مفارقة دلالية :

لا نستطيع مع كل ما ذكرناه أن نهمّل ما أبداه الشاعر من تعاطف مع السلف ، برغم أنه رسول القدر ؛ فقد لجأ الشاعر إلى التوحيد والمشابهة بينه وبين المفتح . وتتخذ فكرة التوحيد بينهما مظاهر لغوية . فالفارس المفتح « تعدّ به خوصاء ... » ، والفارس السلف « يعدّ به نيش المشاش ... » . وأوضح من ذلك دلالة حل التوحيد بين البطلين ضمنهما معاً في « كلاً » التي تكررت تكراراً لافتاً للنظر ؛ فكلاهما بطل اللقاء ، وكلاهما متوشح ذورونق ، وكلاهما في كفه يزنيه ، وكلاهما قد عاش حيشة ماجد . ويشبه ذلك أيضاً قوله « كل واثق » . ولم يجعل الشاعر أحدهما يصرع الآخر ، بل قال « فخالسا نفسيهما » . وهذا التخالسا فيه نوع من الاشتراك في فعل واحد . كما أن في « نفسيهما » إلغاء للفرق بين البطلين ؛ ففي هذه الكلمة لا نعرف أين نفس المفتح وأين نفس السلف ، وهي تكاد تجعلهما نفساً واحدة .

وإذا كنا لا نستطيع في الأقسام الثلاثة السابقة أن نتعاطف مع المنية أو الصائد أو الكلاب ؛ فإننا لا نملك إلا أن نميل إلى السلف بعض الميل ، بعد أن وحد الشاعر بينه وبين المفتح ، أي بينه وبين الشاعر والحمار والثور الوحشين أيضاً . وبذلك نكون بليّزاً موقف فيه ما يشبه التناقض ؛ فالسلف يتمي من جهة إلى الرامي والكلاب والمنية ، ولكنه يتسبب من جهة أخرى إلى الشاعر والثور والحمار الوحشين والمفتح .

وينحل هذا التناقض إذا وجهنا النظر إلى قصيدة صخر الغي ، التي أنبأها بيت عولنا عليه في فهم قصيدته كلها ، وهو :

بعيشة الصراع الإنسان من أجل البقاء ، أو قوله « إن النص يتشكل في إطار من الحركة والثبات : الحركة تؤسس رؤى الموت ، والثبات يزيدها عمقاً » (٦٤) . كما يحدثنا الدكتور أبو ديب عن « سباق من اليقين بنهاية الموت ولا جدوى الصراع يفرض بأسى الفاجعة ومرارة الدمع وانكسار القلب والنفس حزناً » (٦٥) وعن « حوار يحده يقين أسود » (٦٦) .

وبالإضافة إلى معاني اليأس والانكسار تنبئ القصيدة عنده عن رغبة في تعذيب الكائنات ، فالشاعر عنده يصل بالكائنات إلى « أسى تجليات المنعة والقوة » ولكنه يخضعها « في تلك اللحظة ... لقوة الموت المدمرة الكلية » (٦٧) .

وهذا الولع برؤية تعذيب الكائنات الذي أسقطه على المعينة له ما يناظره عند الدكتور النوي ، الذي يقول عن الأثني « فالشاعر لا يريد أن يلحق بها الكارثة بهذه السرعة ، ويريد أن يفضى عدداً أكثر من الأبيات في تتبع عدوها السريع المفرغ ، وأن يؤجل الكارثة حتى يكون وقعها أشد ، خصوصاً لأننا سنراها تقع حين تنجح الحمر في العثور على الماء الجديد ، فنظن أن تعبها قد انتهى ، وأن سعيها الجاهد قد تكمل بالنجاح » (٦٨) .

وقد ذهب الدكتور عادل سليمان إلى معاني قريبة من ذلك فقال مثلاً : « أو لا ترى إلى عبث الجهد الذي يبذله الأحياء ؟ » ، ويقول أيضاً إن القصيدة « يسيطر عليها شعور واحد هو حتم الفناء لكل شيء ، وعبث الجهد والصراع والكفاح والأمال » (٦٩) .

والاقتباسات التي أوردناها تفصح عن حقيقة مهمة ، هي أن الدارسين الثلاثة ، على اختلاف ما ادهوه من مناهج ، يستسلمون استسلاماً كاملاً للمعنى الثوري المباشر للقصيدة . فلا ريب أن أي قارئ هابر للقصيدة - بنوعاً كان مثل الدكتور أبو ديب أو خير بنوي - سوف يلاحظ معنى الفناء وحتمية القدر الذي تنبئ عنه القصيدة في بنائها السطحي الظاهر . وهذا المعنى هو الألق النهائي الذي انتهى إليه تحليل الدكتور أبو ديب .

وليس هناك أدل شك في أن القصيدة تدور في إطار حزين من التسليم بحتمية القدر ، ولكن الحكم على القصيدة لا يتم بإعطاء الإطار دلالة تفوق في أهميتها دلالة الصورة نفسها ، بل إننا نرى أن الإطار الدائن نفسه يساعد على إبراز نصاعة الألوان ولجملتها . كما أن الطابع الحزين في الأعمال الأدبية والفنية لا يوحى باليأس والانكسار دائماً ، بل قد تكون وظيفة الحزن في مثل هذه الحالات استثارة التعاطف مع ضحايا النضال ضد قوى الشر ، ومن ثم استثارة تعاطف قوى في نفس المتلقي مع فكرة النضال نفسها ، وخلق تحيز لفكرة الاستشهاد . في سبيل مقاومة قوى الظلم والقهر .

إن أهم ما وجهه الدكتور أبو ديب في تحليله هو النهاية الحزينة التي انتهت إليها الأحداث في كل قسم من أقسام القصيدة ، وهي موت الحمار والنور الوحشيين ، ثم موت طرفي الصراع في نهاية القسم الرابع . واعتقد أن الدكتور أبو ديب قد طبق في ذلك منهج « ليفي شتراوس » تطبيقاً حرفياً دون أن يراعي الفرق بين محاور الدلالة في الشعر والأسطورة ، فأتى به ذلك إلى اتخاذ العنصر الهامشي في القصيدة ، وهو الحدث أو القصة ، محوراً بنائياً تنتهي إليه صرور

وفيهما يستخدم الشاعر صوت العلة خمس مرات ، وهو عدد يزيد على متوسط استخدام الشاعر لحرف العلة في الشطرة الواحدة (هذا المتوسط هو ٣,٢٥ وهذا ناتج قسمة عدد مرات استخدام حرف العلة في القصيدة كلها على عدد أنصاف أبياتها) .

من الممكن إذن أن يكون التراوح في استخدام حروف العلة عنصراً من عناصر التلون الإيقاعي التي تتصل بالبنية الدلالية للقصيدة . وقد قمت بناءً على هذا الافتراض بمعمل إحصاء لعدد مرات استخدام الشاعر لصوت العلة في كل قسم من أقسام القصيدة فكانت النتيجة على النحو التالي :

في القسم الأول	٧٧ مرة	في	١٤ بيتاً
في القسم الثاني	١٢٦ مرة	في	٢١ بيتاً
في القسم الثالث	٩١ مرة	في	١٣ بيتاً
في القسم الرابع	١٠٦ مرة	في	١٥ بيتاً

فيكون متوسط استخدام أصوات العلة في كل قسم هو :

في القسم الأول	٧٧	أي	٥,٥
في القسم الثاني	١٢٦	أي	٦
في القسم الثالث	٩١	أي	٧
في القسم الرابع	١٠٦	أي	٧
	١٥	أي	٧
	١٥	أي	٧

وتتنسق هذه النتيجة مع البنية الدلالية للقصيدة ، إذ يتصاعد استخدام حروف العلة مع تصاعد التعبير عن معنى المقاومة والصراع ، أي أن استخدام حروف العلة يتناسب تناسباً طردياً مع معنى المقاومة والصراع ، ويتناسب تناسباً عكسياً مع معنى التسليم لحدوثان الدهر . وما يلاحظ أيضاً أن استخدام حروف العلة يتساوى في القسمين الثالث والرابع ، وهما القسمان اللذان كثف فيها الشاعر من التعبير عن معنى المقاومة والصراع ، وطامن من التعبير عن معنى حتمية القدر .

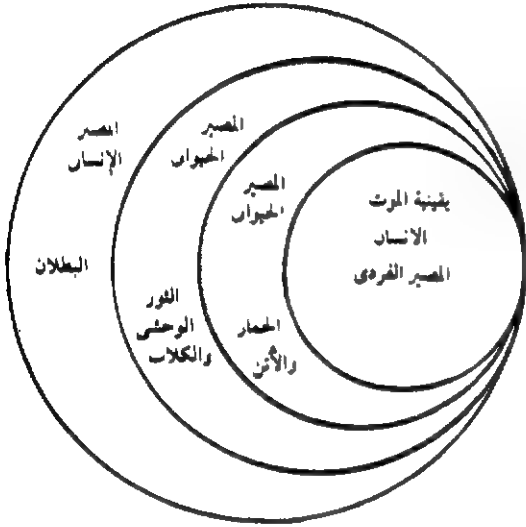
ولا أريد أن أصل من وراء ذلك إلى القول بأن هناك صلة لازمة بين صوت بعينه ومعنى بعينه ، كما يفعل بعض الدارسين حين يربطون بين الأصوات والمعاني على نحو متصنف ، وإنما أريد أن أصل إلى أن التراوح في استخدام أصوات العلة ، في هذه القصيدة خصوصاً ، قد لون كل قسم من أقسامها بلون إيقاعي خاص يتصل ببنيتها الدلالية .

المعينة بين أي ذؤيب وأي ديب :

يدور تحليل الدكتور كمال أبو ديب لمعينة أي ذؤيب حول عبارات من مثل « نفيس قصيدة أي ذؤيب من رؤى وثوقية مطلقة » من يقين

ويمثل المثلث المقلوب ذو الخطوط الرأسية محور التعبير عن حتمية القدر ، في حين يمثل المثلث الآخر ذو الخطوط الأفقية محور التعبير عن المقاومة والصراع .

وقد تبني الدكتور أبو ديب شكلاً آخر لا يمثل في رأينا إلا البناء السطحي للقصة ، أو دلالتها الظاهرة . وهو الشكل التالي : (٧٠) .



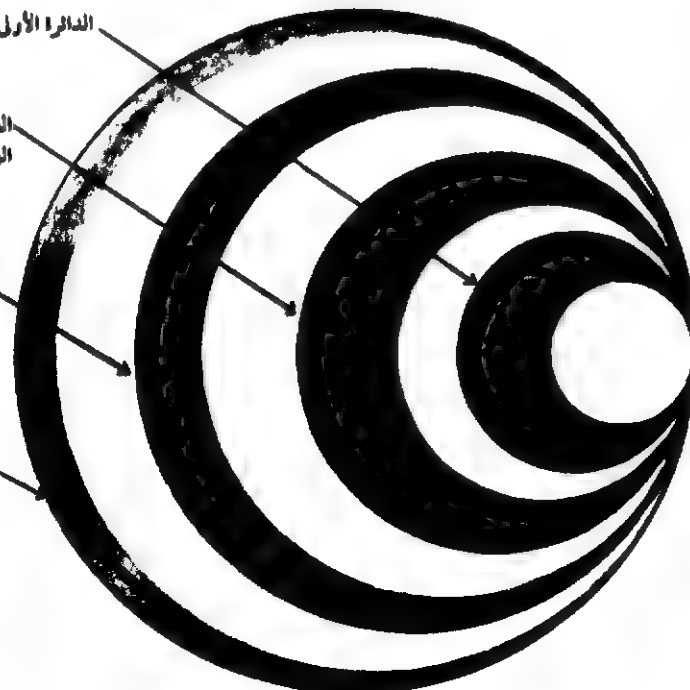
ونستطيع مع شيء من التعديل أن نجعل من الشكل البيان الذي تبناه الدكتور أبو ديب ممثلاً للقصة من حيث بنيتها الظاهرة والباطنة معاً موزعاً على النحو التالي :

الدائرة الأولى : صراع الشاهر مع المنة

الدائرة الثانية : صراع الحمار الوحشي مع الراعي

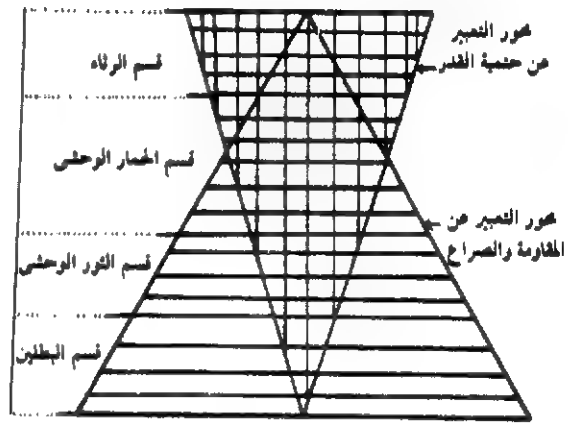
الدائرة الثالثة : صراع الثور الوحشي مع الراعي وكلابه .

الدائرة الرابعة : صراع بين بطلين .



التعبير ، وتدور حوله الدلالات الجزئية المختلفة ، هل حين أننا نرى أن موت أطراف الصراع في القصة ليست إلا جزئيات تنضم مع غيرها من الجزئيات لتدور حول محورين أساسيين أدار الشاهر عليهما بناء القصة كله . أما المحور الأول فهو حتمية القدر ، وتدور حوله صور من التعبير تبدأ قوية ثم ما تلبث أن تضعف شيئاً فشيئاً وتخفت حدها خفوتاً ظاهراً في القسمين الثالث والرابع . أما المحور الثاني ، وهو حتمية المقاومة وإثارة معنى المغالبة ، فيبدأ ضعيفاً في القسم الأول ولكن صور التعبير عنه تبدأ في الظهور مع التقدم في قراءة القصة ، وتبلغ قمتها في القسمين الثالث والرابع .

وإذا أردنا أن تمثل المينة من حيث بنيتها العميقة التي بناها فإننا نشرح الشكل البيان التالي :



البطل المنتصر كما هو مفهوم في الغرب ، بل دماء الشهداء هي صانعة التاريخ .

إن إسقاط معاني العجز والانكسار على القصيدة عند النقاد الذين ذكرناهم يرجع في المقام الأول إلى موقف نفسى مسبق . وقد أوقعهم هذا الموقف في خطأ صريح واحد ومشترك ، نذكره لما فيه من دلالة نفسية . لقد ذكر أبو ذؤيب الثور الوحشى بكلمة « شيب » التى فهمها هؤلاء النقاد على معنى الشيخوخة ، ومن ثم أسقطوا على الثور معاني العجز والضعف ، على حين أن الكلمة تعنى عكس ذلك تماماً ؛ فبى تعنى كما ذكرنا فيها سبق ، قمة النضج واكتمال الذكاء والخبرة والقوة . وأغلب الظن أن ما أوقع هؤلاء النقاد في ذلك الخطأ فهمهم لعبارة « انتهى شبابه » فى الشروح على أنها تعنى انقضاء الشباب ، ولم يكن هؤلاء النقاد ليقعوا في مثل هذا الخطأ لولا ما عندهم من استعداد نفسى سابق إلى استقبال معاني العجز والانكسار . ولكن هذا الاستعداد النفسى ليس حالة خاصة هؤلاء النقاد ، وإنما هو حالة نفسية اجتماعية . ولعل أسوأ ما يصيب التراث العربى هو هذه الحالة التى تقف حاجزاً دون فهم الموقف الوجودى الناضج الذى انطلق منه العربى القديم ، سواء في إبداعه الفنى أو الفكرى .

نقط آخر من التفاعل النصي :

أعتقد أن كثيراً مما يروى عن الشعراء في كتب الأدب هو في حقيقة الأمر نوع من التفسير للمذاهب الشعرية هؤلاء الشعراء . ويستطيع الباحث أن ينظر إلى هذه الروايات بوصفها نصوصاً أدبية ناجمة عن تفاعل خلاق مع شعر هؤلاء الشعراء . ومثل هذه الروايات تثير في بعض الأحيان جدلاً كثيراً حول صحتها التاريخية ، مع أنه من الأحرى بنا أن نعرف كيف نفيد من هذه الروايات في فهم النصوص . ولعل الروايات الكاذبة أو الخيالية أن تكون أكثر فائدة في هذا السبيل من الروايات التى تتمتع بقدر كبير من الصحة التاريخية .

في الخبر الذى سأل به أبو الفرج الأصفهاني عن أبي ذؤيب ما يتسق مع ما تنطوى عليه المعينة من اعتداد بفكرة المقاومة والجهاد . قال أبو الفرج « خرج أبو ذؤيب مع ابنه وابن أخ له يقال له أبو عبيد ، حتى قدموا على عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، فقال له : أى العمل أفضل يا أمير المؤمنين ؟ قال : الإيمان بالله ورسوله . قال : قد فعلت ، فأيه أفضل بعده ؟ قال : الجهاد في سبيل الله . قال : ذلك كان على ، وإن لا أرجو جنة ولا أخاف ناراً . ثم خرج ففزا أرض الروم مع المسلمين . فلما قفلوا أخذوه الموت ، فأراد ابنه وابن أخيه أن يتخلفا عليه جميعاً ، فمنعهما صاحب الساقة وقال : ليتخلف عليه أحدهما ، وليعلم أنه مقتول ، فقال لهما أبو ذؤيب : اقترعا ، فطارت الفرعة لأبي عبيد ، فتخلف عليه ومضى ابنه مع الناس ، فكان أبو عبيد يحدث قال : قال لي أبو ذؤيب : يا أبا عبيد ، احفر ذلك الجرف برمحك ، ثم احضد من الشجر سيفك ، ثم اجز إلى هذا البحر ، فإنك لا تفرغ حتى أفرغ ، فاعسلنى وكفى ، ثم اجمنى في حفيرى ، وانثل على الجرف برمحك ، وألق على الغصون والشجر ، ثم اتبع الناس فإن لهم رهجة تراها في الأفق إذا مشيت كأنها جهامة . قال : هم أخطأ مما قال شيئاً ، ولولا نعتهم لم أعتد لأثر الجيش . وقال وهو يجود بنفسه :

وفي هذا الشكل يمثل اللون الداكن الدلالة على حتمية القدر ، في حين تمثل المساحات البيضاء داخل كل دائرة دلالة الصراع والمغالبة . ويلاحظ أن اللون الداكن يتحول في الدائرتين الثالثة والرابعة إلى مجرد إطار .

مشهد الموت :

يتحول الموت - كما صاغه الشاعر - إلى موقف من مواقف الاستشهاد ، والفرق بين الموت والاستشهاد فرق بين الفناء والخلود .

حين ذكر الشاعر موت الحمير الوحشية قال :

يُسْفَرُونَ فِي عِلْقِ الشَّجَرِ كَأَنَّ
كَبَيْتَ بَرْوَةَ بَسَى تَزِيدُ الْأَذْرُعَ

ويبدو من الغريب أن يتذكر الشاعر برود بى تزيد بمناسبة خطوط الدم التى كست أجساد الحمير الوحشية ، لولا أننا نرى في هذه الصورة محاولة رمزية لتكفين هذه الحمير هذه الثياب الثمينة . وهذه الصورة تغلف مشهد الموت بشئ من الجمال والجلال .

أما مشهد موت الثور الوحشى فيقول عنه الشاعر :

لَكَبَا كَمَا يَكْبُو قَبِيْثُ نَارٍ
بِالْحَبَبِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ الْأَذْرُعُ

ونشير في البداية إلى أن قوله « إلا أنه هو أروع » يعد صدى لقوله قبل ذلك عن الحمير الوحشية « إلا أنه هو أضلع » . ومحاولة التعظيم من شأن الثور ساعة موته لا تحتاج إلى بيان . ولم تكن فكرة المدح بعيدة عن ذهن الشاعر وهو يصوغ هذا البيت . وربما كان من المناسب أن نتذكر في هذا الموضع بيتاً آخر في قصيدة أخرى يقول فيه عن الثور :

..... كَأَن جَبَلٍ
حُمراً ضُبُوراً قَبِيْثُ الْمُنَاطِرِ السُّجْدِ

إن التعبير عن تحية الطرف المصروع ومدحه في ختام الكلام عن الثور الوحشى أكثر وضوحاً ومباشرة مما هو في كلامه عن الحمير الوحشى . أما ذروة التعبير عن هذا المعنى فقوله في نهاية القسم الرابع عن البطلين اللذين صرع كل منهما الآخر :

وَكِلَانَا قَدْ غَاشَ جَبْهَتُهُ نَاجِدٍ
وَحَقِي الْغَلَاءُ لَوْ أَنَّ قَبِيْثاً يَنْفَعُ

ولم تكن تحية الطرف المصروع في نهاية كل قسم من أقسام القصيدة إلا بسبب أن فكرة البطولة في مغالبة عوامل الفناء تخامر التفكير الشعرى عند أبي ذؤيب . وعندما تقترب البطولة بالموت فإن أقرب المعاني التى يوحى بها الموت هو معنى الاستشهاد . والشهيد لا يموت لأنه يمثل قيمة باقية .

إن الطابع المتساوى لنضال العناصر الشعرية ضد عوامل الفناء يريد من انجياز المتنقى هذا النضال ولا يتخلق في القارىء المؤهل لقراءة الشعر أحاسيس العجز والانكسار . ولا يتخلق انتصار الرامى على الثور الوحشى - مثلاً - انجيازاً إلى ذلك الرامى ، ففى الفن - كما في الحياة - ليس المعول على الغلبة الزائفة ، بل على القيمة الباقية . ومن هنا نفهم مقولة أحد حكماء عصرنا من أن صانع التاريخ ليس هو

أبا هيب رفع الكتاب
واقترب الموعد والحساب
وعند رحلى جمل نجاب
أحمر في حماركه انصباب

ثم مضيت حتى لحقت الناس . فكان يقال : إن أهل الإسلام
أبعدوا الأثر في بلد الروم ، فما كان وراء قبر أبي ذؤيب قبر يعرف لأحد
من المسلمين^(٧١) .

يتسق كلام أبي ذؤيب مع عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، مع
ما في شعره من اعتداد بفكرة الجهاد والمقاومة ، وهي فكرة محورية في
شعر أبي ذؤيب ، رأينا طرفاً منها في العينة ، كما أنها أيضاً فكرة محورية
في شعر الهذليين عموماً . وقول أبي ذؤيب عن الجهاد « ذلك كان
علناً ، وإن لا أرجو جنة ولا أخاف ناراً » يكشف عن استعداده
الفطري للجهاد ، فالرجل يقرر في هذه العبارة المحكمة أنه كان يؤمن
بالجهاد غاية في داته ، دون أن يرجو ثواباً أو يخشى عقاباً ، فالجهاد مبدأ
وجودي يدين له بالولاء .

ولم يكن أبو ذؤيب في حاجة إلى أن يرشد ابن أخيه إلى كيفية حفر
القبر حين قال « احفر ذلك الجرف برمحك » ، ثم اعضد من الشجر
سيفك . . . وانتل على الجرف برمحك » ، وإنما يتوجه النص عن دافع
عميق في أن تلتبس لحظة الموت بمعنى الجهاد الذي يوحى به ذكر الرمح
والسيف .

وما يلاحظ في هذا النص أيضاً ما فيه من مغالبة رمزية لفكرة
الموت ، تراها في النصوص والأشعار التي حرص أبو ذؤيب على أن
تكرر قومه ، كما تراها في النهر « اجرون إلى هذا النهر » وفي هذه
الأشياء إشارة واضحة لمعنى الحياة النامية التي تقترب بقبر أبي ذؤيب .
ولذلك لم يكن غريباً أن يجعل النص من قبر أبي ذؤيب علامة على
الجهاد الإسلامي وفتوحاته : « إن أهل الإسلام أبعدوا الأثر في بلد
الروم ، فما كان وراء قبر أبي ذؤيب قبر يعرف لأحد من المسلمين » .

وتظهرنا القصة على سيطرة فكرة القدر على وجدان أبي ذؤيب حين
حول في الاختيار بين ابنه وأخيه على القرعة ، ففي الاعتداد بالقرعة
وجه من وجوه الاعتداد الضمني بالقدر وتصاريقه . أما التسليم للقدر
الذي يظهر في شعره الذي قاله وهو يجود بنفسه ، كما يظهر في سلوكه ،
فلا يخالفه أحاسيس الانكسار واليأس التي توهمها بعض الباحثين ،
بل يجود الرجل بنفسه راضياً واثقاً . وما يدل على ذلك أوضح دلالة أن
التسليم لحقيقة الموت الذي يظهر في قول أبي ذؤيب « فإنيك
لا تفرغ حتى أفرغ » لم يمنعه من التفكير في مصير ابن أخيه ، أي أن
حتم الموت لا يلهي أبا ذؤيب عن ضرورة السعى إلى النجاة ومغالبة

عوامل الفناء . هذا هو الموقف الوجودي المركب الذي انطوت عليه
عينية أبي ذؤيب وكثير من شعره وشعر غيره من الهذليين .

وفي شعره الذي قاله وهو يجود بنفسه ذكر أجمل ، وفي ذكره إشارة
ضمنية إلى الولاء للعروبة ، وهو ولاء لا ينفصل في وعى الشاعر عن
الولاء للإسلام . ذلك أن الكتاب الموعد والحساب عم لا ينفصل
عنده عن جمل نجاب . . . أحمر في حماركه انصباب .

يظهر الاعتداد الفطري بالجهاد والمقاومة عند آخرين من هذيل
بقول الأصمعي :

« أقفر أبو خراش الهذلي من الزاد أياماً ، ثم مر بامرأة من هذيل
جزلة شريفة ، فأمرت بشاة فذبحت وشويت ، فلما وجد بهه ريح
الطعام قرقر ، فضرب بيده على بطنه وقال : إنك تنقرقر لرائحة
الطعام ، والله لا طعمت منه شيئاً ، ثم قال : يا ربة البيت ، هل
عندك شيء من صبر أو مر ؟ قالت : تصنع به ماذا ؟ قال : أريده .
فأنته بشيء منه فاقطعته ، ثم أهوى إلى بعيره فركبه . فناشدته المرأة
فأبى ، فقالت له : يا هذا ، هل رأيت بأساً أو أنكرت شيئاً ؟ قال :
لا والله ، ثم مضى وأنشأ يقول . . . »^(٧٢) .

لقد كانت قرقرة البطن في هذا النص تعبيراً حسياً عن استيقاظ
أهواء النفس ، وكان هذا بمثابة نذير نبيه أبا خراش واستنفر فيه حساً
وجودياً عميقاً أوجب عليه هذا السلوك الذي يغالب فيه نفسه ويردها
إلى القليل (الصبر والمر) لترضى به عن الكثير (الشواء) . وقد كن
هذا مسلماً غريباً عجبت له المرأة ولم تعرف سره . وليست هذه الرواية
إلا تجسيداً قصصياً لقول أبي ذؤيب :

والشفس راحبة إذا رغبشها
وإذا سره إلى قليل نفضع

ولقد رغبنت نفس أبي خراش ولكنه لم يستجب لرغبتها ، بل ردها إلى
القليل لتفنع .

إن هذا التجاوب بين مثل هذه القصص التي ذكرناها والدلالات
العميقة للشعر يرجع ما نحيل إليه من أن هذه الروايات ليست
إلا نصوصاً تولدت عن استبطان عميق للمرامي البعيدة التي ينطوي
عليها الشعر . وأهم ما في هذه الروايات صباغتها وتعبيراتها التي
توحى أكثر مما تقرر . وما روى عن موت أبي ذؤيب خصوصاً يحتوي
على كثير من التفاصيل الموحية التي لا نخدم المضمون الخبري في شيء
لم تكن هذه الرواية إذن تاريخاً لسيرة أبي ذؤيب الشخصية بقدر
ما كانت تفاعلاً نصياً مع شعره ، يستبطن دلالاته العميقة .



- (٣٦) ومن أوضح الأمثلة حل ذلك ما فعله الدكتور ميشال زكريا حين راح يقارن بين كل عبارة عند ابن خلدون وما قد بناظرها في التفكير اللغوي المعاصر ، دون أن يحاول أن يستخلص لنا أولاً المبدأ العقلي الذي وجه ابن خلدون في كلامه . وقد حاولت أيضاً شيئاً من ذلك في بحثي للدكتوراه الذي أشرفت إليه حين ربطت بين مصطلح الملكية عند ابن خلدون ومصطلح اللغة *Langue* عند « دي سوسير » . ولكنني عدلت من موقفى بعد أن رأيت أن مصطلح الملكية قد يتسع لأمور لا يتسع لها مصطلح واحد من مصطلحات الفكر الغربي المعاصر . انظر كلام الدكتور ميشال في : الدكتور ميشال زكريا ، الملكية اللسانية في مقدمة ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٦ .
- (٣٧) مقدمة ابن خلدون ، كتاب التحرير ، ص ٥١٣ .
- (٣٨) نفسه ص ٥١٢ .
- (٣٩) ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٠١ .
- (٤٠) يستثنى من ذلك أسلمة بن الحارث وأمية بن أبي عائذ ومليح بن الحكم .
- (٤١) أبو سعيد السكري : شرح أشعار الهذليين ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة ١٩٦٥ ، ٤/١ .
- (٤٢) نفسه ٦٥١ .
- (٤٣) نفسه ١٢٣٥/٣ .
- (٤٤) نفسه ١١٩٠/٣ .
- (٤٥) نفسه ٥٩٩/٢ .
- (٤٦) نفسه ١٠٩٠/٣ .
- (٤٧) نفسه ، ٣٤٩/١ .
- (٤٨) نفسه ١٢٩٩/٣ .
- (٤٩) نفسه ١١٩٢/٣ .
- (٥٠) نفسه ٦٠٠/٢ .
- (٥١) نفسه ١١٢٤/٣ .
- (٥٢) نفسه ٤٤٧/١ .
- (٥٣) نفسه ٣٣/١ .
- (٥٤) نفسه ١١١٤/٣ .
- (٥٥) نفسه ١١٣٧/٣ .
- (٥٦) نفسه ٢٨٧/١ .
- (٥٧) نفسه ١٠٤/١ .
- (٥٨) نفسه ١٢٤٤/٣ .
- (٥٩) من مقال للدكتور صبرى حافظ بعنوان « التناص وإشارات العمل الأدبي » في : مجلة ألف ، القاهرة ، العدد الرابع ١٩٨٤ ، ص ١٢ .
- (٦٠) شرح أشعار ٤٢٠/١ .
- (٦١) نفسه ٨٨٥/٢ .
- (٦٢) نفسه ٢٤٥/١ .
- (٦٣) نفسه ٤/١ .
- (٦٤) الدكتور كمال أبو ديب : البنية متعددة الطرائف ، مجلة كلمات ، البحرين ١٩٨٥ العددان الخامس والسادس ، ص ٥٩ .
- (٦٥) نفسه ص ٦١ .
- (٦٦) نفسه ص ٥٩ .
- (٦٧) نفسه ص ٥٩ .
- (٦٨) الدكتور محمد النوي ، الشعر الجاهلي ، القاهرة ١٩٩٦/٢ ٧٣٢ .
- (٦٩) من مقال للدكتور عادل سليمان في : كتاب دراسات عربية وإسلامية ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٣٣١ .
- (٧٠) الدكتور كمال أبو ديب ، الرؤى المغنعة ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٢٤ .
- (٧١) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، القاهرة ١٩٧٦ ، ٢٧٩/٦ .
- (٧٢) نفسه ٢١٣/٢١ - ٢١٤ .

- (١) Eliot, T.S; *The Sacred Wood*, London, 1934. p.49.
- (٢) Ibid., p.49.
- (٣) Ibid., p.54.
- (٤) Adams, Hazard (ed.); *Critical Theory Since Plato*, p.813.
- (٥) Ibid, 813.
- (٦) Ibid, 813.
- (٧) Ibid, 813.
- (٨) الدكتور لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، القاهرة ١٩٠٠ ، ص ١١٢ .
- (٩) نفسه ، ص ١١٥ .
- (١٠) Wellek And Warren; *Theory of Literature*, London, 1936. p.150.
- (١١) Ibid, p.151.
- (١٢) Ibid, p.152.
- (١٣) الدكتور السيد إبراهيم ، الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٩٢ .
- (١٤) *Theory of Literature*, p.150.
- (١٥) تعريب هذا المصطلح حل هذا النحو يعود الفضل فيه إلى أستاذي الدكتور رمضان عبد التواب . وقد هربت الدكتور سيزا قاسم المصطلح نفسه بـ « توالد النصوص » ، وذلك في مقال لها بعنوان « توالد النصوص وأشباع الدلالة » . انظر :
- مجلة ألف القاهرة العدد الثامن ١٩٨٨ ص ٣١ .
- (١٦) Scholes, Robert; *Semiotics And Interpretation*, London, 1982, p. 145.
- (١٧) Steven, Malloux; *Interpretive Conventions*, London, 1982, p.42.
- (١٨) انظر *Semiotics And Interpretation*, p. 48.
- (١٩) Ibid., p. 6.
- (٢٠) انظر : *Semiotics And Interpretation*, p. 48.
- (٢١) Easthope, Antony; *Poetry As Discourse*, p.8.
- (٢٢) Ibid., p. 9.
- (٢٣) من مقال تعرض فيه الدكتورة فريال غزول في مجلة فصول القاهرة كتاب « العالم والنص والناقد » ، للدكتور إدوارد سعيد . انظر : مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ص ١٩٣ .
- (٢٤) نفسه ، ص ١٩٣ .
- (٢٥) *Poetry As Discourse*, p.9.
- (٢٦) Ibid., p. 8.
- (٢٧) الدكتور مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مطبوعات الجامعة الليبية (بدون تاريخ) ، ص ١٤ .
- (٢٨) ابن منظور ، أخبار أبي نواس ، القاهرة ١٩٢٤ ، ص ٥٥ .
- (٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ، تحقيق حل عبد الواحد وافي ، القاهرة (بدون تاريخ) ص ١٣٠٦ .
- (٣٠) نفسه ص ١٣٠٦ .
- (٣١) نفسه ص ١٣٠١ .
- (٣٢) نفسه ص ١٣٠١ .
- (٣٣) نفسه ص ١٣٠١ .
- (٣٤) نفسه ص ١٣٠٣ - ١٣٠٤ .
- (٣٥) مقدمة ابن خلدون ، كتاب التحرير ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٥١١ .

نحو تأويل تكاملى للنص الشعرى

كتابخانه ومركز اطلاع رسانی
بنیاد و دایرة المعارف اسلامی

فهد عكام

يستهدف هذا التأويل قراءة مقطوعة لأبي تمام في ضوء طرائق أوضحت من قبل في محرمات متعددة الموارد . وما نصيب إليه هذه القراءة هو تكوين فكرة عن فن الانسجام Coherence ، الذى ينظم التفتية الشعرية في هذه القصيدة ، والقراح طريقة للتحليل تأمل أن تكون مجدية^(١) :

- ١ - مَنْ بَنُو عامرَ مَنْ ابْنُ الحُبَابِ
مَنْ بَنُو تَمْلِيطِ هُدَاةِ الْكُلابِ
- ٢ - مَنْ طَفِيلُ مَنْ عامرُ وَمَنْ الحَا
رُثْ أُمٌّ مِنْ عُنَيْبَةُ ابْنِ شَهَابِ (٢)
- ٣ - إِمَّا الظُّبَيْمِ المَصُورِ أَبُو الْأَشْبَالِ
مُنْجَاعِ كُلِّ جَبَسٍ وَهَابِ
- ٤ - مَنْ هَدَتْ عَيْلُهُ قُلَّ مَرْحِ شَمْرَى
وَهُوَ لِلخَبَرِ رَائِعٌ فِى كُنَابِى
- ٥ - غَارَةُ أَسْعَثُ عِيُونِ المَائِى
أَسْعَثُكَ مَسَارِمِ الْأَدَابِ
- ٦ - لَوْ نَرَى مَنْطِقَى أَسِيرًا لِأَصْبَحْتَ
أَسِيرًا لِبَيْرَةٍ وَاكْتِشَابِ
- ٧ - يَا هَذَارَى! الْكَلَامِ صَرْتَنَ مِنْ بَمْدَى
سَبَابِا تُبْمَنَ لِسِ الْأَمْرَابِ
- ٨ - عِبَقَاتِ بِالسَّمْعِ تُبْدَى وَجْهًا
كَوَجْهٍ الْكَوَاعِبِ الْأَنْرَابِ

٩ - قد جرى في متوهم من الإفء...

رئذ مساء نظير ماء الشبَاب

١٠ - إن ذنى محمد بن يزيد

فى الذى ناله لغير صواب

١١ - دمه يحظى لدى الأنام بشمى

وقصبي فذاك أهون بساب

فحص هام

متون	«ظهور»	←	«نسيج شعري»
ماء	«مائع معروف»	←	«رونق»
الإفراءد	«الثياب الحريرية الموشاة»	←	«الزخارف اللفظية»
باب	«شيء معروف»	←	«مخرج»

وفضلاً عن ذلك ، إن عدداً كبيراً من الألفاظ يكون نسيج القصيدة يمثل أحداثاً أنجزها عامل agent وكابدها محمول patient . وهذه الأحداث التي يرقى تعدادها إلى (١٦) أشير إليها بالألفاظ : المصور : الذي يكسر ويسحق ، ويستدهى في الذهن الحدث «مصر» .

مناع : المناع : الحامى ، وفعله «منع» .
رائع : الرائع : الذى يرمى كيف شاء في خصب وسعة وفعله «رنع» .

خارة : الخارة : الحليل المسرعة المغيرة بقصد السلب والنهب .
أسخن : أبكى .

استحل : استحل الشيء : اعتده أو اتخذ حلالاً .
أسير : الأسير : من قبض عليه وربط بالحبال ، والفعل «أسر»
سبأها : السبأ : المرأة نسبى ، أى تؤسر ، والحدث (سبى) .
تبين : صيغة مجهول من «باع» .

هبقات : تفوح منهن رائحة الطيب ، والفعل «هبن» .
تبدى : مضارع أبدى . «أظهر» .

جرى : سأل .

ذم : الذم : مصدر ذم : «أنب ولام» .

نال : أصاب وبلغ مبتغاه .

دع : أمر من ودع : «ترك» .

بخطى : مضارع خطى : نال منزلة رفيعة .

لوحة تركيبية :

ولوحة تركيبية أولى تبين لنا كل التبين طابع الموضوعات المركبة ، وكيف يتنظم بعضها مع بعض تبعاً للداخلى الأساسى الخاص بالخلق ، وتبعاً لرؤية كونية خاصة بأب تمام :

اللبس ambiguity هو الطابع المثير ، الذى يحيز القارىء الذى يتصل بالنص لأول مرة . وهذا اللبس الذى تتضاد كثافته مع نمو الحدث الخلاق ، ينجم قبل كل شيء ، في مطلع النص ، عن استخدام اسم استفهامى استخداماً متكرراً ، اسم نجهل قائله : أهو كاتب النص أم غيره ؟

وبدهاء من البيت (رقم ٤) ينبجس بريق غامض ، فنعلم أن اسم الموصول (من) فيه يعود إلى معند يعتدى على كاتب النص ، ولكننا لا نزال نجهل هوية هذا المعتدى المتحدث عنه !

وهذا اللبس لا يتضح اتضاحاً ناصعاً إلا بظهور النفحة الأخيرة من النص ، فهنا إنما يجد الرضى تشوق القارىء الذى كان مشدوداً طوال مجرى الحدث . والحقيقة أن التعبير (إن ذنى محمد بن يزيد) ، (ب ١٠) ، إنما أملاه كاتب النص نفسه ، والمفعول الذى كابد التائب ليس سوى محمد هذا . وهل هذا النحو يتضح كل الوضوح اللبس الناجم عن اصطناع الاسم الموصول . ومع ذلك فإن الوضوح الكامل لا يتحقق إلا بالتحليل .

مستوى الألفاظ

تتوقف الموضوعات كما تظهر في هذا النص على الألفاظ التي تحملها ، وهل المعنى المجازى الذى يضيفه الشاعر على بعض منها . وبهذا الصدد لابد من تسجيل ما يلى :

حليل	«جماعة الأفراس»	←	«فرسان»
رائع	«الذى يرتع : يرمى كيف شاء في خصب وسعة»	←	«مستحل»
كتاب	«صحيفة»	←	«شعر»
الكلام	«القول»	←	«قصائد»
هدارى	«أبكار»	←	«أصيل»
هبقات	«تفوح منها رائحة الطيب»	←	«غالب»

رقم البيت	عدد العلاقات	الماسل	المعاد Predicat	المعمول أو التكملة	النظائر الدلالية Isotopes
٣	١	الضيغم	سحق	الفريسة	السحق
	٢	،،	دفع وحامي	هرين ، غاب ، عذر	الدفاع والحماية
٤	١	فرسان الضيغم	غدا عل : هاجم	قطع شعر أبي تمام	الهجوم مزدوجة : { الاعتداء (السرقة الشعرية)
	٢	الضيغم - الرئيس	دفع (دعى)	شعر أبي تمام	الاستغلال الزراعي بحرية مزدوجة : { الاستغلال الشعري بحرية (السرقة الشعرية)
٥	١	مجموع الرئيس - الضيغم	شارة	شعر أبي تمام	الهجوم المفاجيء والإيقاع مزدوجة : { الهب (السرقة الشعرية)
	٢	غارة الرئيس - الضيغم	أبكى	معان الشاعر الثمينة	إسالة الدموع مزدوجة : { الإهداء .
	٣	،،	(انتهك) استحل (اختصب)	الآداب المقدسة (التي لا تنتهك)	انتهاك المقدسات مزدوجة : { الاختصاب (السرقة الشعرية)
٦	١	،،	أسر	لغة الشاعر (شعره)	الأسر : الاستعباد . مزدوجة : { التملك (السرقة الشعرية)
	٢	العبرة والاكتاب	أسر	(ضمير المخاطب) المطلق	الأسر : التملك .
٧	١	غارة الرئيس - الضيغم	سى (أس)	قصائد أبي تمام المعائلة للمذاري	الأسر والتغريب . مزدوجة : { التملك والنقل (السرقة الشعرية)
	٢	،،	باع	،،	بيع الرقيق مزدوجة : { بيع الشعر
٨	١	قصائد أبي تمام المذاري	فاح (خلب)	الصح	الفرح مزدوجة : { الحلب
	٢	،،	أبدي (أسفى)	وجوه	الإسفار مزدوجة : { الكشف عن موبقا

٣	وجوه العذارى الموسيقا الشعرية	شابه : (ك)	وجوه الكواكب	مزوجة : () الجمال الأخاذ	النضارة
٩	رونق الثياب الحريرية الموشاة	تألق جرى تغلغل	ظهور العذارى نسيج القصائد	مزوجة : () التغلغل	التألق
٢	١١	شابه : (نظير)	رونق الشباب	الرونق السامى	
١٠	الشاعر كاتب النص	ذم	محمد بن يزيد	الذم	
٢	محمد بن يزيد (ضمناً)	نسال	شعر ابن تمام (الضمير)	مزوجة : () النيل : الأخذ	
٣	ذم ابن تمام لمحمد	خطأ غير معقول		خطأ الذم	
١١	الشاعر أبو تمام (الضمير أنت)	ودع	محمد بن يزيد (الضمير هو)	الترك (الإهمال)	
٢	شعر ابن تمام	أنال الخطوة	محمد بن يزيد	إنالة الخطوة : المنزلة الرفيعة	
٣	ذاك (التسامح)	المخرج (الباب) الأسهل		السهولة : التسامح	

تأويل اللوحة : مستوى الموضوعات :

سلسلة من الأحداث (ب ٣ - ٧) أنجزها عامل واحد (الضيف - الرئيس) وتحملها معمول واحد (الشاعر) . وهناك استثناء (ب ٦ ، ٢) ؛ فهنا ، يفاجئنا قارئ فعله مطاوع .

سلسلة ثانية (ب ٨ - ٩) تقف الحدث على عذارى القصائد وعلى عنصر إضافي ، نريد به الرنق الذى يصفها بفعله . والمعمول هو السمع ، وجزء من جسد أنثوى هو : الوجه .

وسلسلة ثالثة (ب ١٠ - ١١) تفضى بالحدث إلى الشاعر ابن تمام نفسه ، في حين أن المعمول هو محمد بن يزيد ، يستثنى من ذلك (ب ١٠ ، ٢) حيث يقوم هذا الأخير بدور العامل agent الذى يمارس فعله ، خلافاً لذلك ، على الشاعر . وعلى غرار الأحداث التى أنجزها الرئيس - الضيف ، إن الحدث الذى يقوم به محمد وهو « النيل » ، يبعث الشعور بأن صورة الحيوان المفترس ترمز إليه .

وعلى هذا المستوى نلاحظ أن تطور الحدث فى السلسلة الأولى وفى السلسلة الثالثة يتميز بطريقتين أسلوبيتين : المتناقلة والمتلاصق الوظائف ؛ فكل من السلسلتين تقدم إلينا قاعدة واستثناء ؛ والعامل فى السلسلة الأولى يغدو معمولاً فى السلسلة الأخيرة ، ونفيس ذلك صحيح .

وطريقة أسلوبية ثالثة ، ونعنى بها التصادم ، تميز هذا الانقلاب فى الوظائف ؛ ففي الحقيقة موقف الشاعر إزاء محمد بن يزيد أشبه إلى

بوضوح فى (ب ١٠ ، ١) . والمقصود بذلك اللوم . وعليه ، فكل ما نسب إلى الرئيس - الضيف بوصفه عاملاً يمارس أحداثاً على الشاعر هو موضع لوم . وما عزى إليه يتعلق بالنظائر المجردة : السحن ، الدفاع ، الاستغلال ، الإغارة المفاجئة ، إسالة الدموع التى تشى بإثارة الألم ، انتهاك المقدسات ، الأسر : الاستعباد ، البيع المرتبط بتجارة الرقيق ، الأخذ ، الاستمتاع بالتقدير . وحقل معنى واحد هو : موضوع العدوان يقبل جمع هذا المجمع من النظائر المجردة . وعليه فعلاقة محمد بن يزيد بالشاعر هى علاقة يمكن الدلالة عليها كما

يل :

عامل agent معمول patient
ممتد * ممتدى عليه

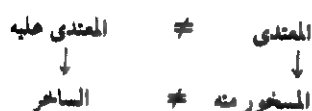
وباستثناء (ب ١٠ ، ٢) ، تغلب السلسلة الثالثة علاقات القوة ؛ فالشاعر إنما هو الذى يقوم الآن بدور عامل ، فى حين يقوم محمد بدور معمول ؛ والعلاقة بينهما على حسب (ب ١٠ ، ١) تقوم كما يل :

عامل معمول
لائسم * ملسوم

ولكن اللوم بحسب ، العلاقة الدالة على الحال (ب ١٠ ، ٣) ، ملغى . بيد أن الحدث المنجز التالى (ب ١١ ، ١) يعمل فكرة التراك المجردة التى تتصن فكرة التسامح ، ومن هنا تنجم الصيغة :

عامل معمول
متسامح * متسامع معه

وهاتان المكونتان الداليتان تولدان في المخيلة مسافة واسعة بين صورة المعتدى المفخمة وفريسته (شعر أبيض) ، فينجم عن ذلك نغم ساحر يمكن أن يشار إليه كما يلي :



هذان النغمان الساخران اللذان انتهينا من استنباطهما تفصل بينهما
على مستوى مجرى الحدث السلسلة الثانية (ب ٨ - ٩) التي تنفي -
كما رأينا - ببعض مزايا القصائد التمامية .

بناء القصيدة نغميا Construction tonale du poème
على هذا النحو إن بناء القصيدة يمكن تمييزه وفق تغير modulation
القصيدة نغميا ؛ فنحن نميز بوضوح ثلاثة أنغام ترتبط بموضوعات
متعددة :

I نغم ساخر أول يرتبط بحركتين تشتملان على موضوعين .
 ١ - التفاهر بالتفوق (ب ١ - ٢)
 ٢ - الغزوة العنيفة والاحتلال (ب ٣ - ٤)
 II نغم جلدى رزين يرتبط أيضا بحركتين ينفرج عنها موضوعان :
 ١ - تأثير الغزوة عاطفيا واجتماعيا (ب ٥ - ٧)
 ٢ - جمال الشيء المعتدى عليه من حيث الشكل (ب ٨ - ٩) .
 III نغم ساخر ثان يبرز موضوع الخسوف الظاهري لفعل الاعتداء
 (١٠ - ١١) .

وهذا التقسيم النفعي الثلاثي يكاد بوضوح توزيعاً ثلاثياً لا تتناظر فيه ؛ لأن عدد العلاقات الخاصة بالنظائر الدلالية يختلف من نعم إلى آخر (انظر اللوحة) . ولكن موضوع الاعتداء العام يتيح تطور الحدث نوعاً من الوحدة . وهذا الموضوع ليس بالتأكيد سوى نقل transposition شعري لقضية شغلت كثيراً أبا تمام ، ونعى بذلك موضوع السرقة الشعرية .

وفضلاً عن ذلك ، إن هذا التقسيم يدخل في العمل صفتين
تطبعان مجرى العمل الخلاق بطابعهما ، ونريد بذلك الثناوب
والتضاد .

وهذه السلاسل من الأبيات ليست سوى الانغماس Tons الثلاثة التي استبطنناها من قبل ، والتي سمعنا لتحليلها كي نحدد هوية السمات التي تميز النص .

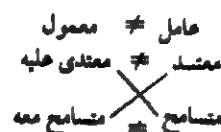
الإيقاع الكمي : توزيع التفاعلات ووظائفها .

عدد التفعيلات الأساسية ، في لحمية النص الإبداعية بأكمه ،
لا يتجاوز (٥) وترسيماتها هي التالية :

1-V - - 1-V - V - 1-V -
 - - - - - V V

والحلقات الأربع الأولى ، باستثناء الحلقة الأخيرة ، تتواتر في السهم
الأول كما يلي :

وإذا ما وضعت الفكرتان المجردتان وهما العدوان والتسامح واحدة مقابل الأخرى أمكن لنا أن نمثلها كما يلي :



ونستنبط من هذه الملاحظة :

١ - أن الممتد ينفذ وتساعداً معه

٢ - أن المعتدي عليه يغدو متساعماً .

وتعتبر هاتان الفكرتان المستنطنان ضمنا من خضوع المعتدى عليه للجور الذى أنزله به المعتدى . فإذا أخذنا في الحسبان فكرة الدفاع والحماية المجردة التى هي من صفات هذا المعتدى (ب ٣ ، ع ٢) ، أدركنا أننا أمام تضاد جديد :

مدافع ≠ مخاصم

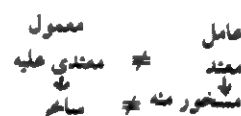
مستوى السخري

وفي الحقيقة ، خضوع الشاعر هذا ليس سوى خضوع ظاهري
لسين :

١ - أن التسماع لا يتحقق إلا بمتعة يمكن للمعتدى أن يتمتع بها في الجمهور بفضل شعره أن تمام (ب ١١ ، ٢٤) .

٢ - أن هذا المعتدى لا يستحق أن يتعب الشاعر نفسه بمهاجمته ؛
فإنصاح أسهل السبل في عين الشاعر (ب ١١ ، ع ٣) (واللوم الذي
وجهه للمعتدى ليس سوى حقاً (ب ١٠ ، ع ٣) .

وعلى هذا النحو نفصّل بنا العلاقة بين المعاز إلى سخرية الشاعر
التي يمكن أن يشار إليها كما يلي :



وبتعبير آخر ، إن تضاداً ضمناً يقوم بوظيفته هنا لإيضاح لهجة ساخرة ينتهي بها نحو الحدث ، فهنا موقف جبرى يعبر عن ذاته تعبيراً ظاهرياً ، لأن الشاعر يقبل ما يرفضه في الحقيقة . ونجم عن ذلك تضاد بين القول المبرر عنه في مستوى الخطاب ، والإنكار الذي يحمل في مستوى الحقيقة الباطنية التي لا تعبر عن ذاتها بوضوح .

وفي موطن آخر يتجل التضاد ذو القيمة الساخرة بوضوح . فهو يتحقق في مستوى الآيات الأربعة الأولى من القصيدة ، حيث تتجابه مكونتان composantes لتأليف نغم ساخر أول . وأولاهما تنكيه حل موضوع أول : التفاخر بالتفوق (ب ١ ، ٢) ، والذات المتحدثة هنا ١ - كما استرى - إنما هي الخصم . وثانيتها (ب ٣ ، ٤) تلغى الأولى ، وتصيغ الرسالة بسلبية تصف الخصم وصفا ساخرا بعدة نظائر مجردة : في صورة أسد - رئيس يأتمر بإمرته فرسان ، يسحق فريسته ، ويذب عن عرينه دافعا عدوه ، وفي صورة محتاج يهاجم خصمه فجأة لئلا يستغل أرضه .

نحو تاویل تکاملی للنص الشعری

اليث الثاني : - - - - -
- - - - -

البیت الثالث : $-V - \epsilon - V \vee \epsilon - V - V \epsilon - - V -$
 $- - V - \epsilon - V - V \epsilon -$

البيت الرابع : $\vee - \epsilon - \vee - \epsilon - \vee - \vee \epsilon - \vee -$
 $- - \vee - \epsilon - \vee - \vee \epsilon -$

وفي مستوى النغم الثاني :

البيت الخامس : - - - - -

البَيْتُ السَّادِسُ : - - - - -
- - - - -

- اليت السابع : - - - -

- - - - -

البيت الثامن: ٧ ٧ - - ٤ - - ٧ - - ٤ - - ٧
٧ - - ٧ ٧ ٤ - - ٧ ٧ ٤ - - ٧ - - ٤ - - ٧

البيت التاسع : - ٧ - - ٧ - - ٧ -
- - ٧ - - ٧ - ٧ - - ٧ - - ٧ ٧ -

وفى مستوى النعم الثالث :

- ٧ - ٤ - - ٧ ٧ ٢ - ٧ - ٧ ٢ - - ٧ - : البيت العاشر :
 - - ٧ ٧ ٤ - ٧ - ٧ ٤ -

البيت الحادى عشر : $\sqrt{6} - \sqrt{7} + \sqrt{7} - \sqrt{6} = \sqrt{7} - \sqrt{6}$
 $\sqrt{6} - \sqrt{7} + \sqrt{7} - \sqrt{6} = \sqrt{7} - \sqrt{6}$

وينجم عن هذا التوزيع أن النص يتألف من ثمان سلاسل (بني
صدرى) تكون بنيتها وترسيمها تتعاقب على التوالي .

کمال :

—V—, —V—V—, —V—(1)

== V V : = V == r == V = (u

— V V (— V — V (— — V V (

$$- - V V \vdash - V - V \vdash - - V - (2)$$

--- V - V - V - (A)

== V - 6 - V - V 6 == V V (J

== V = 6 = V == 6 == V V (;

----- V - V - - - V V (2

وفي مستوى النغم الأول ، إذا ما كانت الحركة الأولى تتألف من ثلاث سلاسل (أ) ، (ب) ، (ج) ، فإن الحركة الثانية تتألف من سلسلتين (أ) و (د) . وينجم عن هذا التوزع أن الحركة الأولى أكثر تهيجاً من الثانية . وهذا التهيج agitation يتركز في البيت الثانى الذى تتألف سلسلته - كما رأينا - من أربع تفعيلات مختلفة عل نحو يبرز هذا البيت في النسيج الوزن لهذا النغم .

البيت الأول (٢) ، البيت الثانى (٤) ، البيت الثالث (٣) ،
البيت الرابع (٢) .

وينجم عن هذا التوزيع ملاحظتان :

١ - البتآن (رقم ١) و (رقم ٤) يدوان متماثلين .

٢ - البيت (رقم ٢) ، الذى يمثل الذروة فى هذا التوزيع فيمنح النسيج الإيقاعى لهذا البيت انحرافاً عن الأبيات الأخرى ، هو تنوع رائم .

وفي اللحمة الإبقاعية للنغم الثال ، تتواتر الحلقات الخمس ،
العامة في النص ، كما يلي :

البيت الخامس (٣) ، البيت السادس (٣) ، البيت السابع (٣) ، البيت الثامن (٥) ، البيت التاسع (٣) .

وهذا التوزيع يفرض ملاحظتين :

١ - أبيات هذا النظم كلها ، باستثناء البيت (رقم ٨) ، تدخل في علاقة تناظرية يمكن أن تكون دليلاً على هدوء بخرفة البيت (رقم ٨) .

٢ - هذا البيت الثامن يمثل الذروة ، لا من حيث توزيع الحلققات في فضاء هذا النغم فحسب ، بل في نسج القصيدة كلها ، فهو يمثل إذاً انحرافاً أقصم . يمكن أن يدل بتنوعه على اضطراب انفعالي ما .

وفي مستوى النغم الثالث ، يحدث التوزع على النحو التالي :
 البيت العاشر (٣) ، والبيت الحادى عشر (٣) ، وهذا التوزع
 المتماثل الذى يقع فى مستوى البيت يمثل استمراراً للظاهرة الطاغية فى
 النغم الثانى وصدى للبيت الثالث من النغم الأول . بيد أنه لا بد لنا
 من أن نلاحظ أن الشطر الأخير من هذا النغم يجسد انحرافاً وزنياً
 écart metrique ، فهو مؤلف من حلفتين فقط : فالحلقة ٧٧
 — التى تحمل فيه على ٧ — تمثل انحرافاً وزنياً يتراسل من حيث
 تركيب الجملة مع التعبير « وقصيدى » الذى يمثل قلب النسيج
 الموضوعى .

وعل محور الاختيار الشاقولي *axe paradigmatique* تكايد نهاية الشطرين الحظ الأكبر من الانحراف . ولكن نهاية البيت (الضرب) أكثر تنوعا من نهاية الشطر الأول (العروض) . وظهور الحلقة الإيقاعية ٧ - ٧ - ٧ - ٧ التي تشغل التفعيلة الخامسة من كل بيت ظهوراً منتظماً يمنع القصيدة كلها عاملاً وزنياً مشتركاً وتعقب هذا العامل المشترك مباشرة التفعيلة السادسة التي تظهر فيها القافية الموحدة ، مانحة النص عاملاً مشتركاً جديداً . ولكن هذه التفعيلة تكايد - كما قلنا - التعبير Variation الأقصى في النص . وهل هذا النحو يثير التوالى الشعور بتعارض قوى يقوم على استقرار إيقاعي تنتجه الحلقة ٧ - ٧ - ٧ ، يعقبه تنوع يقوم على ٥ / ٣ من الحلقات التي يوحد بينها عنصر تلاوي هو القافية .

Distribution et Fonctions des توزيع السلاسل ووظائفها
: series

توزيع التفعيلات في سلاسل يتشرف مستوى النغم الأول كما يلي :

البيت الأول : - - - ∇ - - - ∇ - - - ∇ - - - ∇

(رقم ٧) في تركيب واحد مع السلسلة (أ) لكي تمنح هذا النغم نوعاً من التوازن ، وتخفف - من ثم - من حدة تعبير انفعالي .

والسلسلة (و) ، التي تبدو في الشطر الثاني من البيت (رقم ٦) ، بنية وحيدة في شبكة النص الإيقاعية . فهي تمثل انحرافاً ينعكس في مستوى النحو يظهر ضمير المخاطبة للمرة الأولى والأخيرة ، هائداً على قارئه مخاطبة الذات الكاتبية *sujet écrivain* ، ويخصه بهذا البيت لا غير .

والسلسلة (ز) سلسلة وحيدة (ش ١ ، ب ٨) تنشئ بالقياس إلى البنية الإيقاعية كلها في النص ، وتتطابق مع الصورة الإيحائية اللاعنقية : صفات بالسمع ، ولكنها تدخل في علاقة تضاد مع السلسلة (ب) في الشطر الأول من البيت (رقم ٢) ، ولذلك فإنها تضع وجهها لوجه الصوتين : صوت الشاعر الفخور بأصواته ، وصوت الخضم التخييل مزهواً ومغترأ بنفسه .

وإلى هذه السلسلة تضاف السلسلة (ح) الفريدة أيضاً ، فنظهر في البيت نفسه (ش ٢ رقم ٨) لمنحه انحرافاً أقصى تبدو فيه الحلقات الخمس التي تكون نسيج القصيدة الإيقاعي . وهذا الانحراف الإيقاعي يتناغم مع ظهور هذه الصورة الشاذة التي تقوم على ترانس الحواس ، وتبدو في نسيج - وسنرى ذلك - من الصور العقلية التي تقوم على المشابهة ، كما يتناغم مع ارتعاش النفس الحاضعة لسلطة الذكرى المرتبطة بموضوع الرغبة *objet du desir* ، رغبة انداث الكاتبية .

وعلى مستوى النغم الثالث ، تنضم السلسلة (د) إلى السلسلة (ج) لتحقيق للإيقاع الكمي مظهره الدائري الذي طبع به مجرى الحدث . والسلسلة (د) ، بتكرارها ثلاث مرات متتالية ، تسيطر في نسيج النغم الثالث الإيقاعي ، وتمنحه نوعاً من الرتوب ، فتعبر على هذا النحو عن تأثير يجنح إلى الهدوء ، وهن استقرار وزن يتراسل مع سيطرة التفكير . والسلسلة (ج) تقوى هذا الاستقرار ، فهي تغلق هذا النغم الأخير ، ولكنها لا تختلف عن سابقتها إلا في الحلقة الأولى .

وعلى هذا النحو نشاهد أن (٣) سلاسل تقوم بدور مهم في مجرى الحدث ، فالسلسلة (أ) بتكرارها الطاعى في الشبكة الإيقاعية (٢٢/٩) تبرز استقرار الخطاب الشعري في هذه القصيدة . ومع أن السلسلة (ج) لا تتكرر سوى مرة واحدة في النص ، فإنها تقوم بدور كبير ، فهي التي تقدم الخاتمة النهائية ، وبذلك تضيء مجدداً مظهر الدائرة على مجرى الحدث الشعري . أما السلسلة (د) ، فتسهم في خاتمة النغم الثاني ، لأنها تحتل الشطر الأول من البيت (رقم ٩) ، وتسيطر في النغم الثالث ، مسهمة حقاً ، بالمكان الذي تشغله في البيت الأخير ، في إنجاز المجرى الدائري .

rythme récitatif

الإيقاع التلاوي

تقطيع النص معنوياً بقسمة إلى وحدات معنوية . نعترض بطول ونغماتها عدداً من الوحدات الجرسية *unités de débit* (٣) ، ومن ثم من الوحدات الإيقاعية (٤) . والتنوع الإيقاعي في بيت يتوقف ، في جزء كبير منه ، على هذا الجرس كما يتوقف على الوقفات *pauses* التي

وإذا ما تأملنا تكرار السلسلة (أ) والمكان الذي تشغله في فضاء النغم الأول ، لا حظنا غنى كبيراً ينجم عن استخدامها ، إنها هي التي تسيطر في النغم الأول ، وفزارعها بالقياس إلى عدد السلاسل التي تعمل فيه تصل إلى ٨/٥ . وهي كذلك التي تهب الشطرين الأولين ، لتركبها منها ، نوازياً إيقاعياً كاملاً . ثم إنها هي أيضاً التي تهب البيتين الأول والرابع مظهر دائرة تتناغم مع تقسيمها الموضوعي وتسوغة . وتكرارها مرتين في البيت (رقم ١) ، وثلاث مرات واحدة منها في الشطر الثاني من البيت (رقم ٣) واثنان في البيت (رقم ٤) ، وبما أنها تحصر السلاسل الثلاث المتوعدة : (ب) ، (ج) ، (د) بمعاينتها لها ، فإنها تعبر عن تأثير ينداح نحو توتر ثابت لا يلبث أن يبدأ . والسلسلة (ب) تمثل انحرافاً في النسيج الإيقاعي الذي يكون القصيدة بأكملها ، فهي لا تقوم بوظيفتها فيه سوى مرة واحدة . وهي بهذا الانحراف تصور اضطراب الفكر .

والسلسلة (ج) تغلق الحركة الأولى في النغم الأول ، وبينه وبينها القائمة على تكرار الحلقة الأولى ٧ ٧ - التي تغلق أيضاً السلسلة السابقة (ب) في البيت نفسه (رقم ٢) ، وتخفف من حدة الحركة الأولى ، فتتناغم بهذا حينه مع عوامل أخرى تتصل بتركيب الجملة . والسلسلة (د) وحيدة في النغم الأول ، وتشغل فيه الشطر الأول من الحركة الثانية . ولكنها تنضم إلى السلسلة السابقة (أ) لتوفر للإيقاع الكمي - وسنرى ذلك - مظهراً دائرياً يسم مجرى الحدث .

وفي النغم الثاني تعمل ست سلاسل ، اثنتان منها ، كما لا حظنا من قبل ، تعملان في النغم الأول ، وتعنى بذلك (أ) و (د) ، وأربع جديدة : (هـ) ، (و) ، (ز) ، (ح) . وهذا ما يمنح هذا النغم لوناً إيقاعياً جديداً ، يتجاوب مع الفعالية الشديدة التي تقوم بها المخيلة .

وإذا ما كانت الحركة الأولى ، التي تشغل ثلاثة أبيات ، تتألف من ثلاث سلاسل ، اثنتان منها (هـ) و (و) جديدتان ، فالحركة الثانية التي تحتل بيتين تتألف من أربع سلاسل ، اثنتان منها (ز) و (ح) جديدتان . وعليه ، فتتوعد الفعالية الإيقاعية بتركيز في هذه الحركة الثانية ويخاصة في البيت (رقم ٨) ، وهذا ما يتراسل مع الفعالية التخييلية التي تصل إلى سمتها في هذه اللحظة من مجرى الحدث .

والسلسلة (أ) ، الأساسية في بنية النغم الأول ، تبسط هيمنتها في هذا النغم الثاني : فغزارعها بالقياس إلى عدد الأشرطة التي تكون هذا النغم تعدل (١٠/٤) . وعلى غرار وظيفتها في النغم الأول ، تبدأ هذا النغم الثاني وتغلقه مانحة مجرى الحدث ، على هذا النحو ، مظهر دائرة جديداً . وتقوم أيضاً على مستوى البنية الإيقاعية بدور تخلف من النغم الأول إلى هذا النغم الثاني ، دالة بتكرارها على تأثير لا يلبث أن يجنح إلى الهدوء .

وفي خاتمة النغم الثالث تنضم السلسلة (د) إلى السلسلة (أ) مؤلفة معها بيتاً وزنياً (رقم ٩) على توازن إيقاعي مع البيت (رقم ٣) من النغم الأول . وبما أنها تبدو في مستهل النغم الثالث وتسيطر في نسيجه ، فهي تسهم على هذا النحو في الخاتمة الدائرية له . الحدث .

والسلسلة (هـ) بنية جديدة لا تبدو سوى (١٠/٢) مرة في نسيج النغم الثاني ، ولكنها تدخل في البيتين اللذين تظهر فيها (رقم ٥) ،

يستثنى منها الوقف بعد الوحدة الثالثة ، الذي ينبغي أن يكون قصيرا .
والموازنة بين الحركتين تدعونا إلى استنباط ملاحظات متعددة :

فعل مستوى الوحدة الإيقاعية التلاوية ، يميز نوع من التوازن كليا
(ب ١) وجزئيا (ب ٢) و (ب ٤) . بيد أنه إذا ما كان جرس هذه
الوحدة الإيقاعية متماثلا في الوحدات التي تؤلف (ب ١) وفي
الوحدتين اللتين تبرزان في مطلع (ب ٤) ، لأن كلا من هذه
الوحدات يتألف من (٦) مقاطع Syllables ، فإن كلا من الوحدتين
المتماثلتين في (ب ٢) يتألف من (٤) مقاطع .

وجرس الوحدة الإيقاعية الأخيرة من (ب ٢) ، (ب ٣) ، (ب ٤)
(٤) أغنى - من حيث المقاطع - من جرس الوحدات السابقة ؛ فهي
فرضيا أبدا منها .

و (ب ٣) أخرج إخراجاً بارزاً ، لأنه أغنى من حيث الوقفات
الخفيفة Coupes légères ، وأكثر تنوعاً على مستوى جرس
الوحدات الإيقاعية التلاوية التي يتألف منها .

و (ب ٤) إذ هو مؤلف من وحدتين إيقاعيتين تلاويتين متماثلتين
تلحق بهما وحدتان متنوعتان ، وإذا تخضع للوقوفات نفسها جنسيا
ونظاما ، يتراسل مع (ب ٢) . والتنوع الإيقاعي التلاوي بين البيتين
ينجم عن اختلاف الجرس في الوحدات المتتالية .

وعلى مستوى النغم الثاني ، تلفت الانتباه جملة ملاحظات :

ثلاث وقفات ، لا أربع كما كان الحال في النغم الأول ، تقطع
اللحمة الإيقاعية التلاوية لكل بيت .

وخلافا للبنية الإيقاعية في النغم الأول (ب ٢) ، ليس ثمة أي
تلاق بين الوحدة الوزنية والوحدة الإيقاعية .

وفي البيت (رقم ٧) وحدتان إيقاعيتان هما جرس متساو ، تعانقان
وحدة ثالثة أغنى منها في عدد المقاطع ، استخدمتا مع وقفات طويلة
المدة ، فأقامتا تضادا على هذا النحو بين هذا البيت وبقية السلسلة ،
وأحلتها - والحالة هذه - محلا بارزا . وهذه الصفة الفريدة تتراسل
في مستوى تركيب الكلام ، مع النداء الفريد أيضا في النص ،
وتكون ، من جهة أخرى ، انحرافا يتراسل مع قيمة البيت في مجرى
الحدث ؛ فمن وجهة النظر المعنوية ، إنه جسر بين بيتين يعانقانه ،
فإذا ما كانت فكرة المبدئية تربطه بالبيت السابق (رقم ٦) . فإذا
فكرة هذرية الكلام توثق عراه مع البيت اللاحق (رقم ٨) .

والطابع المصراوح Plat ، الذي يسم تشابيح السوفسات وقت
الترسيمة / / / / / الوحدة أيضا في الحركة الأولى من النغم
الثاني ، يمنح البيت (رقم ٦) بروزا خاصا يتراسل مع انحراف البنية
الوزن والتركيب اللذين أشرنا إليهما فيما قبل في هذا البيت .

والطابع المعانق embrassant يميز السلسلة . فالترسيمة المتوازنة
من سلسلة متراوحة :

/ / / / / ، / / / / / تبرز الأبيات الثلاثة (رقم ٦)
و (رقم ٨) و (رقم ٩) .

وهذه الترسيمة المتراوحة تتميز ، في البيتين الأخيرين (رقم ٨)
و (رقم ٩) ، بجرس وحدتيه المعانقتين هما أغنى الوحدات في المقاطع

ينبغي أن نلاحظ في القراءة ، والتقطيع المعنوي découpage
sémantique يخلق تنوعات تعبيرية تتحكم كذلك في هذه الوقفات .

ومن وجهة النظر هذه ، إن وقفات معنوية - coupes sémanti-
ques تقتضيها القراءة تولد إيقاعا تلاويا تتبع ترسيمته في النغم الأول
من النص النظام التالي :

ب ١ : ٦ // ٦ // ٦ // ٦
ب ٢ : ٤ // ٤ // ١٠ / ٦
ب ٣ : ٦ // ٣ / ٥ / ١٠
ب ٤ : ٦ // ٦ // ٥ / ٧

ولي النغم الثاني :

ب ٥ : ٩ / ٣ // ١١
ب ٦ : ٩ / ٧ / ٨
ب ٧ : ٧ // ٩ // ٧
ب ٨ : ٧ / ٥ // ١١
ب ٩ : ٩ / ٧ // ٨

ولي النغم الثالث :

ب ١٠ : ٤ / ٨ / ٦ // ٩
ب ١١ : ٤ / ٨ / ٤ // ٨

ونظرة عامة على توزيع الوحدات الإيقاعية في الفضاء - القصيدة
تسمح لنا بأن نستنبط أنه يتميز ، على المحور الشاقولي ، بتناوب وثيق
الصلة بتضاد ، يتراسل مع ما لاحظناه في مستوى الموضوعات فإذا
ما كان النغمان الخارجيان المعانقان ، وهما الأول والثالث ، يتألفان من
سلاسل رباعية ، فالنغم الداخلي ، أي الثاني ، يتألف من سلاسل
ثلاثية .

والفحص المتعمق يسمح لنا باستخراج الملاحظات التالية :

ففي مستوى النغم الأول تميز بعض الملاحظات الحركة الأولى :

ففي (ب ١) ، تسخر الفعالية الإبداعية activité créatrice
وحدات إيقاعية منتظمة زمانيا Periodique تحصرها وقفات طويلة
الأمدة . ولي (ب ٢) وحدتان إيقاعيتان منتظمتان زمانيا يحصرهما
وقتان طويلتا الأمدة ، يليهما وحدتان إيقاعيتان مختلفتا الجرس ،
يفصلهما وقف خفيف ، وتنتهي ثانيتهما إلى وقف pause نهائية طويلة
الأمدة .

وخلافا للوحدات الإيقاعية الأخرى ، يلاحظ توافق بين الإيقاع
التلاوي والإيقاع الكمي بعد كل من الوحدتين الأوليين في (ب ٢) .

وليس الأمر كذلك في الحركة الثانية من هذا النغم ؛ إذ إن الجرس
عموما يميز طابع المعانقة ، فالوحدات الإيقاعية الغنية من حيث عدد
المقاطع تعانق الأخرى . ووقفات خفيفة تسوس (ب ٣) الذي ينبغي
أن يقرأ دفعة واحدة ، للوصول إلى وقف نهائي ، ينبغي ألا نتوقف
عليه طويلا بسبب التضمين enjambement ، ويتبعه مباشرة (ب ٤)
الذي تسوسه وحدتان إيقاعيتان متناظرتان زمانيا ووقفات طويلة ،

في مستوى الأرقام منفردة

النغم ↓	الأداء النطقي ←	الدرجة الأولى	الدرجة الثانية	الدرجة الثالثة	الدرجة الرابعة
١	رقم البيت ←	٢	٤	١	٣
٢	١١	٦	٥ ٧ ٨		
٣	١١	١٠	١١		

في مستوى القصيدة

الأداء النطقي ←	الدرجة الأولى	الدرجة الثانية	الدرجة الثالثة	الدرجة الرابعة	الدرجة الخامسة	الدرجة السادسة
رقم البيت ←	٢	٤	١	١٠	٦	٨ ١١
				٣	٩	٥ ٧

وطابع البيت (رقم ٣) هذا يتراسل مع المظهر الثرى الذى يتميز به على مستوى تأليف الكلام .

ولا شئ - ينهى - بميزة مناسبة الحديث عن البيت (رقم ٤) ، إن لم يكن الموقع الثابت الذى يحافظ عليه في الجدولين النصي والنغمي .

والبيت (رقم ٦) ، الذى حُيِّنَ بسرعة نسبية في مستوى النص بما أنه يظهر في الدرجة الخامسة ، أبرز في المستوى النغمي ؛ فهو الذى يشغل الدرجة الأولى في النغم الثانى ، ويأخذ - على هذا النحو - طابعاً بارزاً في إطاره ، يتراسل مع البروز الوزنى والتركيبى الذى يتمتع به .

والبيت (رقم ٩) يتبعه مباشرة في نغمة ، وذلك باحتلاله الدرجة نفسها ، على نحو ينجم عنه بطء نسبي بميزه في إطاره ، ولكنه يتبع - في مستوى النص - مصير البيت (رقم ٦) نفسه ، فينتسب - على هذا النحو - إلى سلسلة سريعة نسبياً .

والآيات (رقم ٥) ، (رقم ٧) و (رقم ٨) أجدر بالملاحظة ؛ فهي الأكثر سرعة في المستوى النصي ، لأنها تحتل الدرجة الأخيرة في الجدول . والشحنة الشعرية في هذه الآيات تأخذ قيمتها في الحقيقة من طوابع أخرى غير الأداء النطقي ، وعلى الأخص من الصورة الممتدة .

مفهوم الأداء النطقي إذ عرض على هذا النحو ، يتعلق بمفهوم المدة الزمنية . والمظهر المادى لهذا الأداء النطقي يمكن أن يمثل برسوم *traces graphiques* يرمز كل منها لبيت . والرسم التخطيطي يسمح لنا بأن نرى بوضوح أهمية الصوائت ، ونظامها المراسى ، وإلى أى حد طبع هذا النظام بالتناوب والتنوع ، أى بالظواهر التى تمنح التقطيع التركيبى *decoupage syntaxique* حيوية ما .

ومقارنة هذين الجدولين أحدهما بالآخر تفرض بضع ملاحظات : ترتيب الآيات في مستوى الجدول النصي يشير إلى أن الفعلية الإبداعية في القصيدة - الفضاء مركزة . . في مستوى الأداء النطقي ، على النغم الأول ، فالآيات التى تؤلفه تشغل الدرجات الأربع الأولى من هذا الجدول .

وعلى النقيض من ذلك ، الآيات التى تكون النغم الثانى ، فإنها تشغل الدرجتين الأخيرتين ، ونتيجة لذلك ، فهي ، على خلاف الأولى ، أسرع منها في الإنجاز . وعليه فالفعالية الإبداعية لا بد لها من أن تشمل طرائق إبداعية أخرى : في هذا النغم الصورة - كما سنرى - مستخدمة استخداماً خاصاً .

والبيت (رقم ١١) الأقل سرعة من رفيقه (رقم ١٠) يتبع مصير هذا النغم الثانى ، وذلك بانضوائه تحت الدرجة السادسة . أما البيت (رقم ١٠) فهو ينضم ، في مستوى الأداء النطقي ، إلى البيت الثالث من النغم الأول ؛ فيظهر على هذا النحو في الدرجة الرابعة من الجدول النصي .

والبيت (رقم ٢) يحافظ ، في المستويين النصي والنغمي ، على طابع متميز ؛ فهو يشغل الدرجة الأولى في الجدولين . وعليه ، فهو البيت الأكثر بطئاً في النص ، ومن ثم الأكثر شعرية في مستوى الأداء النطقي . وهذا المظهر المرتبط بإنجاز صوتي *exécution phonique* يعمّض في الحقيقة عن طرائق أخرى تنفصه ، كان يمكن أن تمنح البيت جزئياً شحنة شعرية .

وإذا أخذنا بعين التقدير أن البيت (رقم ٣) ينتهى بوقف تضميني أقل طولاً بقليل من الوقف الذى تنتهى به الآيات الأخرى ، استنبطنا أن هذا البيت أسرع من البيت (رقم ١٠) .

ولكن ليس في إمكاننا تحقيق هذا المشروع في الوقت الراهن ،
فيكفي أن نستند إلى وسيلة أخرى لكي نقدر قيمة التوزيع الصائقي
في النص . وبهذا الخصوص يسمح لنا الجدول التالي بالوصول إلى
بضع ملاحظات :

الصائت	اليث	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	المجموع
a	ā	٤	٣	٣	٥	٢	٦	٣	٤	٢	٤	٤	٣٩
	a	٩	٩	٩	٩	١٢	١٤	٩	٦	٦	١٢	١٠	١٠٥
المجموع													
u	ū	٢	١	١	١	١	٢	٢	١	١	١	١	٩
	u	٣	٧	٥	٢	٢	٢	٢	٣	٣	٢	٢	٣١
المجموع													
i	ī	٢	١	٢	٢	٤	٢	٢	٢	٣	٤	٤	٢٩
	i	٤	٤	٤	٦	١	٤	٤	٧	٧	٣	٣	٤٧
المجموع													
مجموع الطويلة													
مجموع القصيرة													
مجموع الطويلة والقصيرة													
مجموع الجلييلة													

النص بكتليه مطبوع بنغمة جلييلة tonalité grave فعل ٢٦٠ صائتا لدينا :

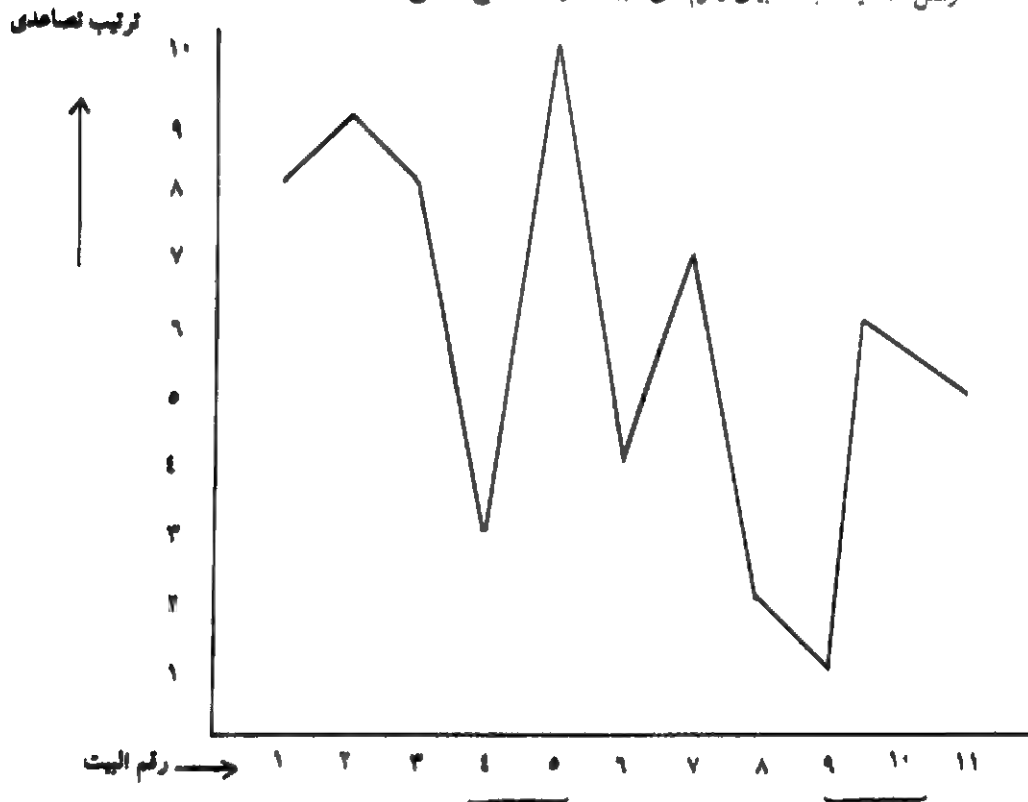
صائت جليل	a	١٤٤	٥٥,٣٨	٧٠,٧٦
صائت جليل	u	٤٠	١٥,٣٨	٢٣,٢٣
صائت حاد	i	٧٦	٢٩,٢٣	٢٩,٢٣

وهذه السيطرة للنغمة الجلييلة تتناغم بالتأكيد مع نزوع النص
عامة إلى التفكير . إلا أن فحص الظاهرة في مستوى الآيات يقودنا إلى
نتائج أخرى . واثمليها في جدول يساعدنا في هذا السبيل :

أخدول عل الصفحة التالية :

الأبيات	الصوائت الجلييلة	الصوائت الحادة	المجموع	%	الترتيب
١	١٨	٦	٢٤	٧٥	٨
٢	١٩	٥	٢٤	٧٩,١٦	٩
٣	١٨	٦	٢٤	٧٥	٨
٤	١٥	٩	٢٤	٦٢,٥٠	٣
٥	٢٠	٣	٢٣	٨٦,٩٥	١٠
٦	١٦	٨	٢٤	٦٦,٦٦	٤
٧	١٧	٦	٢٣	٧٣,٩١	٧
٨	١٤	٩	٢٣	٦٠,٨٦	٢
٩	١٤	١٠	٢٤	٥٨,٣٣	١
١٠	١٧	٧	٢٤	٧٠,٨٣	٦
١١	١٦	٧	٢٤	٦٩,٥٦	٥

وتمثل المعطيات بخط بيان يقوم على البيت وترتيبه يوضح النتائج توضيحاً أفضل :



٣ - البيت (رقم ٩) و (رقم ٨) هما الأقل تميزاً بالنغمة الصائتية الجلييلة . وهما هنا تتفلس المسافة بين الصوائت الجلييلة والصوائت الحادة . والفعالية الإبداعية - كما سنرى - تتوجه نحو إبداع سور جديدة .

٤ - البيت (رقم ٢) هو على النقيض من ذلك ، الأكثر تميزاً ، بمد البيت (رقم ٥) ، بالنغمة الجلييلة . وهذه النغمة الصائتية تتلاقى مع فعالية صائتية وتركيبية مكثفة intense .

٥ - في إطار النغم الأول ، أبرز هذا البيت (رقم ٢) بالبيتين اللذين يعانقانه ، فهما متعادلان في مستوى هذه النغمة الصائتية الجلييلة .

فيذا أخذنا بعين التقدير أن المنحنى يمثل مجرى الحدث فإننا نلاحظ ما يلي :

١ - في مستوى التلخيص ، أن البيت (رقم ٥) الذي يستهل به النغم الثاني ، والبيت (رقم ١٠) الذي يستهل به النغم الثالث ، أبرزاً بصمود تنحسه الأذن من (٧) درجات في الحالة الأولى ، ومن (٥) درجات في الحالة الثانية .

٢ - النغم الثاني بأكمله أبرز لأنه يتبدى بالنغمة الجلييلة (رقم ٥) وينتهي بالبيت الأدنى تميزاً بهذه النغمة (رقم ٩) .

والطابعان السابقان يقدمان تسويغاً جديداً للتقطيع المعنوي .

يتميز بنغمة جلييلة ، باستثناء الأبيات (رقم ٦) و (رقم ١٠)
و (رقم ١١) . ها هنا ، النغمة الحادة ، إنما هي التي تأخذ قيمة .
وهي إذا ما كانت تهيمن في البيتين الأولين ، فإنها على قدم المساواة مع
النغمة الجلييلة في البيت الأخير . ويتميز آخر ، إن البيت (رقم
٦) ، في مستوى الغنائية الحادة إنما هو الذي يحظى بالقيمة الكبرى في
النص . ويتبعه ، بهذا الخصوص ، البيت (رقم ١٠) ، ثم البيت
(رقم ١١) . والآخران يكونان النغم الأخير من النص المدرك على
هذا النحو على أنه الأكثر تميزاً بنغمة غنائية tonalité chantante .
وهو يتمتع - على هذا النحو - بصفة موسيقية تبرزه ، ومن ثم بشحنة
شعرية تعوض عن طرائق أخرى تقوم بوظائفها في النغمين الآخرين .

والمجموع المستقى من الجدول يسمح لنا بتصنيف الأبيات في أربع
منازل ، تمثل كل منزلة منها درجة في الشدة الغنائية intensité de
chant تختلف عن الدرجات الأخرى . وفي إطار هذه الدرجات تبدو
الأبيات وفق الترتيب التصاعدي على النحو التالي :

الدرجة الأولى	الدرجة الثانية	الدرجة الثالثة	الدرجة الرابعة
٢	٦ ، ٣	١٠ ، ٨ ، ٤	٧ ، ٥ ، ١ ، ١١ ، ٩

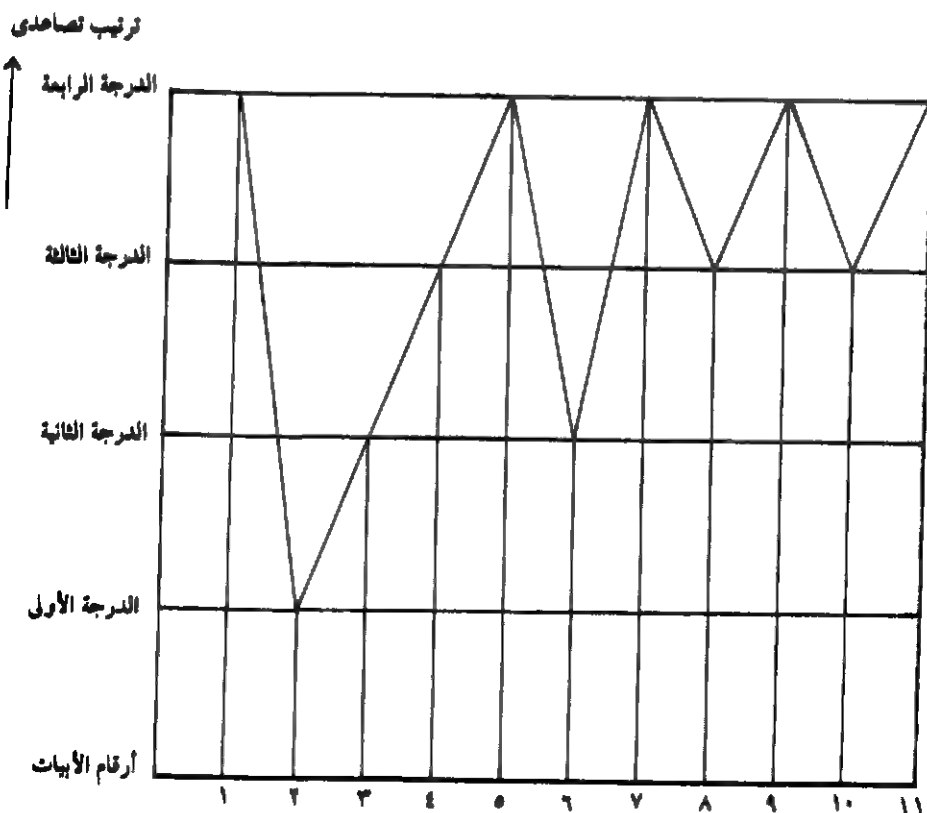
وإذا ما أسقطت هذه المعطيات على خط بياني يمثل منحني سيرورة
الحدث الخلاق فإنها تسمح لنا بالإشارة إلى ملاحظات عدة :

وما من شيء خاص يميز النغم الأخير الذي يجمع البيتين (رقم
١٠) و (رقم ١١) ؛ فهو يبدو في مركز هذه السيرورة النغمية .
والفعالية الإبداعية موجهة ههنا نحو التفكير .

ومع ذلك إن فحص الحقل الذي يوجهه قبل كل شيء العمل
الوظيفي الذي تقوم به الصوائت الطويلة يقودنا إلى نتائج مهمة . وقد
يستطيع جدول رقمي أن « يبلور » هذا العمل :

البيت	الصوائت الجلييلة	الصوائت الحادة	المجموع
١	٦	٢	٨
٢	٣	١	٤
٣	٤	٢	٦
٤	٤	٣	٧
٥	٦	٢	٨
٦	٧	٤	١١
٧	٦	٢	٨
٨	٥	٢	٧
٩	٥	٣	٨
١٠	٣	٤	٧
١١	٤	٤	٨

والمقارنة بين الصوائت الطويلة الجلييلة والصوائت الطويلة الحادة في
كل بيت تقودنا إلى ملاحظة مهمة هي أن الفناء chant في الأبيات كلها



رأينا ذلك - انحرافا في مستوى الإيقاع الكمي . وعلى هذا النحو إنما تسهم هذه الوقفة في إبراز الإشارة (قصيدة) التي أشرنا إلى أهميتها من قبل . وثمة اختلاف آخر لابد من الإشارة إليه ذلك بأن البحر في البيت (رقم ١٠) يتراسل مع وحدة تأليف الكلام في حين يتكون البيت (رقم ١١) من ثلاث وحدات تأليفية .

وأدهش ما ينبغي ملاحظته إنما يتمثل في أن (٦) أبيات من (١١) تملك الوقف المتوسط إنما الأبيات (رقم ١ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١١) . وفي بقية النص أزيح هذا الوقف إلى الشطر الثاني ، باستثناء البيت الثالث ، الذي لا يظهر فيه مطلقا . وفي هذه الأبيات ، التي تتميز بالتضمن المتوسط ، يسوس التأثير الإيقاعي تأليف الكلام .

القوافي

ينظم هذه القصيدة قافية نهائية بحث عنها عمداً . وهي قافية تسيطر فيها السلسلة [ābi] وهذه السلسلة ، إذ تنتهي بالصائت [ā] ، تشدد على موضوع الوحدة acuite والتأثير الإلحاحي الذي يثيره هذان المظهران يعززه - كما سنرى - قافيتان غيتان (٧) .

وفي البيت الأول من النغم الأول ، تتناوب قافية فيه داخلية تنتهي بـ [in] وتتعارض مع القافيتين المتماثلتين المنتهيتين بـ [ā] متوسطة ونهائية ، فهنجم عن ذلك وقفات طويلة الأمد ، تمنح الإيقاع التلاوي تناغماً مدهشاً . وعلى هذا النحو تصل الانطباعات السمعية المتشابهة إلى ذروتها . والبيت الثاني أقل تناغماً من الأول ، إلا أن قافية داخلية تنتهي بـ [un] تظهر فيه . وهي نوحاً ما تتعارض مع قافية البيت الأول المنتهية بـ [in] ، لأن الغونيم الحشومي [n] مسبوقة مرة بصائت خلفي postérieure جليل الجرس [u] ، ومرة أخرى بصائت أمامي antérieure حاد الجرس [i] وسواء أكانت هذه القوافي الثلاث المنتهية بـ [in] و [ā] و [un] داخلية أم خارجية فإنها تؤثر العري بين هذين البيتين اللذين يكونان الحركة الأولى من النغم الأول . والقافية المنتهية بـ [ā] تتميز بقيمة حل حدة ، فهي تمنح نسج الخطاب ختامية cadence خاصة ، ففي كل مرة تظهر فيها يطبع استرخاء التنغيم relâchement de l'intonation نهاية البيت بطابعه .

وفي النغم الثاني ، لا تقوم الفعالية الإبداعية للقافية بوظيفتها في داخل البيت بل في نهايته فقط . وقيمة الروي [bā] تبدو بوضوح . وبما أن هذا الروي يعني « في نفس » ، فإنه يتناغم مع تفكير الشاعر ملهاً في ذاته ، هذا التفكير الذي يعبر عنه الحقل المعنوي . وهذه القيمة تصل إلى ذروتها القصوى في النغم الأخير من القصيدة ، فهو ليس سوى انطواء حل الذات ، غوص في الذات ، وعودة إلى الهدوء ، وإلى الانتباه المنعطف نحو التفكير .

وثمة قافية غنية léonine تنتهي بالسلسلة [bābā] ، مكونة من مقطعين صوتيين متشابهين ، تنفوق في الغنى ، وتسمع بشكل أفضل ، بفضل الصائت المساند في المقطع الأول ، تبدو في نهاية البيت (رقم ٩) كأنها تذكير بالقافية المتوسطة في البيت الأول من القصيدة ، وكأنها تلخص إلى القافية النهائية في البيت الأخير (رقم ١١) من القصيدة ، فتربط على هذا النحو أنغام القصيدة الثلاثة صوتياً ، وتمنح

بما أن النص يتبدى وينتهي ببيتين من الدرجة الرابعة ، فإنه يظهر ل شكل دائرة . والملاحظة ههنا صحيحة فيما يخص النغم الثاني المحصور بين البيتين (رقم ٥) و (رقم ٩) .

والبيت (رقم ٢) الذي يشغل وحده الدرجة الأولى يبدو الأقل قابلية للفناء ، ولكنه أبرز بسقوط مفاجئ للبيت الأول الذي يظهر في الدرجة الرابعة ويصعود تدريجياً حتى البيت (رقم ٥) ، الذي يتبدى به النغم الثاني .

والنغم الثاني هو الأكثر قابلية للفناء . ويعقبه النغم الثالث في هذا الاتجاه ، ثم النغم الأول . والجداول التالي يدل على هذه الواقعة :

	عدد الأبيات	عدد الأبيات في الدرجة الرابعة	%
النغم الأول	٤	١	٢٥
النغم الثاني	٥	٣	٦٠
النغم الثالث	٧	١	٥٠

ومنح النغم الثاني هذه القيمة (٦٠ %) في مستوى الفناء يتلقى مع فعالية المخيلة التي تبلغ سمتها الابتكاري في هذا النغم .

césure

الوقف المتوسط

في مستوى الوقفات المتوسطة بين الشطرين césures ، إنه لهدشنا مقابلة معانقة contraste embrassant فإذا ما كانت الوقفة المتوسطة تقع تماماً في وسط البيتين (رقم ١) و (رقم ٤) ، حل نحو بمنح الشطرين في كل منها إيقاعاً منتظماً زمانياً périodique ، فإن الوقفة المتوسطة في البيتين (رقم ٢) و (رقم ٣) مزاحة إلى الشطر الثاني ، ولكنها وقفة خفيفة coupe légère .

وفي النغم الثاني ، ثلاثة أبيات من خمسة ، يصيب فيها التضمن الوقف المتوسط حل نحو بمنح هذه الطريقة الأسلوبية هنا دوراً أكثر أهمية مما كان عليه في النغم الأول ، حيث كانت النسبة ٢/٤ ، ففي الأبيات الثلاثة (رقم ٦) ، (رقم ٧) ، (رقم ٩) تقع الوقفة الرئيسية في نهاية وحدة وزننية mesure métrique ، فعملية « يتبدى » بها الشطر الثاني . وفي البيتين (رقم ٦) و (رقم ٩) حل وجهه المحصور ، يتراسل البحر verb métrique مع الوحدة التأليفية l'uni té syntaxique . وبهذه السمات إنما يعبر انفعالات الشاعر عن ذاته موسيقياً . والبيتان الآخران (رقم ٥) و (رقم ٨) تؤثر فيهما وقفة متوسطة تقع تماماً في وسط البيت . وبما أن البيت (رقم ٨) محصور بين بيتين أصابهما التضمن ، فإنه يأخذ ببروزا يعزز الطرائق الأسلوبية الأخرى الإيقاعية والبلاغية التي توفر له نظاماً خاصاً في نسج الرسالة ، ويطبعه بإثارة قصوى .

وفي النغم الثالث يلاحظ أن الوقفة المتوسطة تبدو في شكل وقفة رئيسية تسهم في إنجاز إيقاعي سريع غير أن الوقفة الرئيسية في البيت (رقم ١١) تقع في نهاية فاعلية يتبدى بها الشطر الثاني وتشكل - كما

متوحشة فقط ، بل يتجاوزها بجرامته . فلدينا بادىء ذى بدء مماثلة مقلوبة يقوم فيها الأسد بدور شيء يراد تصويره ، واسم الموصول بدور شيء اتخذ صوة .

ش ت
الشيخ = ش ص
من

والجملة : « غدت خيله » ، التى تتبع اسم الموصول هذا ، تحدد - كما رأينا - هوية هذه الوحدة اللغوية الصغرى المستقلة moneme autonome ، فهى تمثل الرئيس المعتدى . وعليه فإن المماثلة المقلوبة تقوم بوظيفتها على أنها وسيلة لنح هذا الرئيس بأسلوب ساخر جراءة مبالغاً فيها . وتنفيذ النعوت تنفيذاً تجاورياً juxtaposition ليس سوى إطالة لـ (ش ت) ، ومن ثم لـ (ش ص) ، لكى يتكيف الحجم مع الفكرة المسخورة منها . وههنا يستغل أبو تمام الحجم جالياً كى « يعكس » سخريته . ولكن (ش ص) يتعلق بجو الغزو ، فهو معتد بدوى ، مهاجم فرسانه قصائد أبى تمام : « من غدت خيله على سرح شعري » كما يقول أبو تمام . ومع ظهور المزاجية syntagme « شعري » ينفجر المتلقى ضحكاً ، فهنا هنا انزلاق من مستوى لغوى registre إلى آخر بعيد عنه كل البعد ، أحدهما يتعلق بحقل الغزو ، والآخر بحقل الشعر . وهذا إنما هو انزلاق يقوم على مماثلة جديدة يتوحد فيها شعر أبى تمام مع قطيع « سرح » هاجمه فرسان . وهذا التضخيم الجديد يمكن أن يوضح على النحو التالى :

يجرى الحدث نبرة خاصة لافتة للنظر ، تكسب غناء القافية الموحدة تنوعاً مدهشاً . وهذه القافية الغنية المنتهية بالسلسلة [bā bī] ، التى تعنى « خرجى » ، تذكر بموقعها وتكرارها (٣ مرات) فى نسج القصيدة ، بفكرة المخرج أو الخلاص المهمة التى تسمح للشاعر بالتححرر من ألمه ، والتى هى - كما رأينا - الداعى الأساسى لنظم القصيدة . أضف إلى ذلك أن كلمات القافية التى تسوس هذه السلسلة : [hūbābī] ، [šabābī] ، [bābī] ، تقدم إلينا نوعاً من التوازن symetrie فى تأليف الكلمات ، لأنها تأتى فى نهاية جمل .

ويشارك فى هذا المظهر الأخير قافية أخرى أكثر غنى ، ولكنها أكثر روعة ، لاعتمادها على صائتين سابقين لا على صائت واحد . إنها تغلق البيتين (رقم ٧) و (رقم ٨) مشكلة كلمتى القافية ['aṣrābī] ، ['atrābī] ، فتمثل على هذا النحو انحرافاً فى القصيدة - الفضاء مجانسة صوتية تكاد تكون تامة ، تدل على تحرر مقصود يتناهم مع اختيار صور أصيلة ومقصودة . والقافية [rā bī] المتضمنة فى كلمتى القافية هاتين ، التى تعنى « مجاوز للحد » ، تتناهم مع البيت (رقم ٧) ، الذى يظهر فيه تذكير تنويح بموضوع العبودية الذى يعبر تكراره عن الانفعال الحاد فى نفس الشاعر .

images: le premier ton

الصور : النغم الأول

فى الحقيقة ، الطريقة المتميزة المستخدمة فى الحركة الثانية من النغم الأول إنما هى الصورة ، التى لا يتحول فيها المعتدى إلى حيوانية

جا = مجاز . ها = استمارة

مستوى الخطاب	جيل المعتدى جا ↓	هاجم	سرى (قطيع) شعري
مستوى الصورة (التخيل)	فرسان المعتدى ها	هاجم ↓	قطيع ها
مستوى التذكر (الواقعي)	أشباع الخصم	اعتدى على (سرق)	شعر

وبما أن الفرسان يعوضون ، على سبيل المجاز ، عن رئيسهم ، فلنا الحق أن نستنبط علاقة جديدة :

مستوى الصورة	الرئيس المعتدى ها	هاجم ↓	قطيع ها
مستوى التذكر	الخصم	اعتدى على (سرق)	شعر

م ت
م ص
ب
ب

وعليه ، فإن وظيفة الصورة فى هاتين العلاقتين تعتمد على حدثين : « هاجم » وه « سرق » وأولهما يتضمن الثانى . والحدثان يقدمان إلينا علاقة تماثلية rapport homologique ترسيمتها - الملاحظة سابقاً فى تحريقاتنا - تنجل على النحو التالى :

(م ت : مستوى التذكر المراد تصويره .

م ص : مستوى الصورة التخيلي .

• : العنصر الخفي في البنية اللغوية .

والمبالغة تصل إلى ذروتها القصوى مع ظهور الإشارة : « الحين » أي الموت ، وهي اسم زمني يعزز صورة الغزو . وما أن هذه الإشارة يعقبها إشارة أخرى « راتع » ، فإنها تدل على أن الغزو سوف يستمر في المستقبل في شكل احتلال يرتبط باستغلال لا يقبده قيد ، حتى موت المعتدي . ولكن حفل الفعل لن يكون سوى أثر أي تمام الشعري ؛ فينجم عن ذلك دفعة جديدة من الضحك .

ومدة الغزو الطويلة تبرز على مستوى تأليف الكلام بطول الجملة الكبرى التي وصفنا هيئتها ، والتي تدخل ، بالمزاوجة التجاورية -syn- tagme و إنما في مناح التأكيد الذي يعزز النغم الهزلي الساخر .

على هذا النحو تدخل فكرة جديدة : السرقة الشعرية في صورة هزوة تمهد للنغم الجدي .

النغم الثاني :

في مستوى النغم الثاني ، ثمة عدد من التعبيرات التي تحمل صورا . وهي تتعاقب على التوالي كما يلي :

ب ٥ ، رقم : ١ - غارة أسفنت هيون المعان

٢ - واستحلّت محارم الآداب

ب ٦ ، رقم : ١ - لو ترى منطقي أسيرا

٢ - لأصبحت أسيرا لعبرة وأكتئاب

ب ٧ ، رقم : ١ - عذارى الكلام

٢ - صوتين ... سبابا

٣ - تبعن في الأعراب

ب ٨ ، رقم : ١ - عبقات بالسمع

٢ - تبدى وجوها

٣ - كوجوه الكواعب

ب ٩ ، رقم : ١ - جرى في متوابع من الإفرند ماء

٢ - نظير ماء الشباب

إذا ما فحصنا هذه التعبيرات التصويرية الإثني عشر فحسنا صيغا ، لاحظنا أن بعضها يترابط مع أشكال أسلوبية figures أخرى . ففي الحقيقة أشكال المجاز المرسل بأنواعها ليس لها ، في هذا النظم ، نظام ذات مستقل . إنها تقوم بوظائفها ، خلافا لذلك ، مرتبطة بالصورة : وهكذا تحمل الإشارة « منطق » (ب ٦ رقم ١) حمل « لغة » ، والإشارة « الكلام » (ب ٧ ، رقم ١) حمل « الفصائد » ، والإشارة « الأعراب » حمل « البادية » ، « عذارى » الضمنية في « عبقات بالسمع » (ب ٨ ، رقم ١) حمل « عطرهن » . ونعوض الإشارة « ماء » (ب ٩ ، رقم ١ ، رقم ٢) عن « الروث » . وهذه العناصر الخاصة بالعذارى تتضافر مع سواها وتدخل في علاقة تشابه أو توجد مع عناصر أخرى تخص الفصائد لتكون صورا بسيطة أو مركبة ، تشترك في تكوين صورة ممتلئة image filée .

وهذا جدول تحليل يبين لنا على نحو جيد توالي هذه الصور المراهي .
(ش ت : الشيء المراد تصويره . س ص : الشيء المتخيل صورة .)

رقم البيت	رقم الصورة	بنية الصورة	المحاور الوظيفية
		ش ت	ش ص
٥	١	م ت السرقة	المعان المتخيرة
		م ص الغارة	المعوي
٦	٢	م ت السرقة	الآداب
		م ص الغارة	المحارم
٦	١	م ت السارق المتحل	لغة الشاعر
		م ص المفير	الأسير
٦	٢	م ت المفيرة	الشاعري
		م ص المفير	الغنية
٧	٢	م ت السارق	الفصائد الأصلية
		م ص المفير	السبابا

مزموج (أنفي)
اسخن (أبكر)

مزموج : اسفخل
انتهاك

مزموج (فلك) ، اسكتر
أسر

مزموج (فلك)
أسر

مزموج (فلك) وتقل
سسى : أسر وفرب
ضميمة تدل عليها

رقم البيت	رقم الصورة	بنية الصورة	المحارف الوظيفية
٨	٣	م ت الفصائد الاصلية العداري المسببات	إشارة سنايا
	١	م ت الفصائد الاصلية العداري	سحر ، حب مزدوج () عقل
	٢	م ت الفصائد الاصلية العداري الموسيق الاحادة = وجوه العداري = وجوه القوالب	شده (في الصورة والعدوية)
٩	٣	م ت الفصائد الاصلية العداري الحرائر	أدنى كشف
	١	م ت الفصائد نسيج الفصائد	شده (في احوال الاحاد)
	٢	م ت الفصائد رواق الزخارف اللغوية = رواق الثياب الخيرية = رواق الثياب	نغسل مزدوج حري تألق

في مستوى خفاء العناصر التي تؤلف بنية الصورة أو تجليها ، كل الصور ، باستثناء الاستعارة (ب ٧ ، صورة ١) والتشبيه (ب ٨ ، صورة ٢) و (ب ٩ ، صورة ٢) ، تكاد تأثير الخفاء . وفي بعض منها يختفي عنصر واحد قد يكون أ (ب ٥ ، صورة ١ ، ٢ ، ٣) ، وقد يكون ب (ب ٨ ، صورة ٣) ، وقد يكون ب (ب ٧ ، صورة ٣) . وفي بقية الصور يختفي عنصران .

بطبيعة الحال ، إن جهد المخيلة لملء الفراغ يقاس تبعاً للمستوى العلائقي الذي ينتسب إليه العنصر الغائب . وهو يصل إلى الذروة هنالك حيث العنصر الغائب يكون جزءاً من مستوى الصوى . وعليه ، فإن القارئ لابد له من بذل الجهد الأقصى كي يتخيل العنصرين اللذين قد يستطيان تأليف (م ص) في البيت (رقم ٦ ، صورة ٢) وفي البيت (رقم ٨ ، صورة ١)

ونسيج هذا النغم الثانى موسى بستة أنواع من الصور : الاستعارية ، التشبيهية ، المغلوبة ، الرمزية ، الوهمية halluci- nataire ، الممتدة filée . ومعظم الصور استعارات (١٣/١٥) تقوم بدور كبير في الرسالة message . ١٥/٢ من الصور تظهر في حلة تشبيه ، إحداها باستخدام المشبك و (ب ٨ ، صورة ٢) والثانية باستخدام المشبك ونظير (ب ٩ ، صورة ٢) . وبما أن هاتين الصورتين وردتا بعد استعارات ، فإنها تسهمان معها ، في منح نظام الصور في الحركة الثانية من النغم الثانى مظهر التناوب . ومع أن التشبيهين يفاجئان المتلقي في داخل صورة ممتدة image filée فإنها ليسا بتافلين ؛ فالأول (ب ٨ ، صورة ٣) يوضح الصورة السابقة (ب ٨ ، صورة ١) ، ويمنحها حرارة الحياة ؛ والثانى ، بما أنه مقلوب (ب ٩ ، صورة ٣) : يعزز الصورة الوهمية التالية ويمنحها جمال السر الخفى .

والصور كلها تقوم على العقل ، باستثناء اثنتين : « الرمزية » والرومية . والأولى (ب ٨ صورة ١) ، ومحرقها الوظيفى مزدوج :

سحر وعبق ، ترتبط في آن واحد ، بحقل السمع وبحقل الشم . والتعبير المزدوج syntagme القائم على ترابط جديد بين عنصره : « عبقات بالسمع » ، هو التعبير الأول الغريب insolite الذى يقوم على تراسل الحواس . إنه ، إذا ما استخدمنا كلمة بودلير Baude-laire سحر إجمالى يصور السحر الموسيقى في فصائد أب تمام . وهذا السحر يؤثر في النفس الحساسة تأثير المطر . وصيغة المبالغة « عبق » ، المستخدمة بالجمع « عبقات » ، تعرب بقوة عن مدى هذا التأثير . والأمر كذلك فيما يخص استخدام أداة التعريف في الإشارة « السمع » ؛ إنها تمنح هذا السحر طابعاً عمومياً .

والصورة الوهمية (ب ٩ ، صورة ٣) ، ومحرقها الوظيفى : جبرى ، يأل مزدوج الدلالة : (تألق ، تغلغل) لمنح المجرد : « الرواق » مظهر شيء حس في حركة : « الماء » ، هي صورة حسية حركية تغلق النغم الثانى . إنها صورة مذهشة ذات تغييش شعري ، يقوم فيها الفعل الدال على عمل « جرى » بدور كبير كإشارة المقصودة « إفرند » الثياب الحريرية الموشاة ، الفارسية الأصل ، النادرة الاستعمال ، والإشارة « ماء » تغشى بفضل السياق ؛ فإذا ما كانت بعلاقتها مع الفعل جرى نذكرنا بالمعنى المرجعى dénotatif السائل ، فإنها بعلاقتها مع الإشارة « إفرند » ، والإشارة « شباب » تعبر عن المدلول الخافى connotatif « رواق » ، وبفضل هذه العلاقة المزدوجة إنما يصور التعبير « من الإفرند ماء » بهاء راحسا ومشعاً في نسيج الفصائد التمامية ، يوحى برؤية حركة جارية ونسورانية حية الجمال ، لا توحى بها الإشارة المرادفة « رواق » ، لو أنها حلت محل الإشارة « ماء » في الخطاب الشعري .

والصورة الممتدة المكونة من استعارات متعددة تقوم بدور كبير في مستوى مجرى الحدث . إنها هي التي تحقق لسيرورة الحدث الخلاق وحدتها في مسيرها نحو النهاية : مع البيت (رقم ٥) في الحقيقة ، يتطور حدث الغارة ويتحدد بمزيد من الدقة ؛ فالشيء المغار عليه

وعليه ، فالمثل الأعلى - كما رأينا ذلك - هو عدم الخضوع ؛ إنه النضال بصورة مستديرة ؛ فالإنسان لا يد له من أن يدفع كل شكل من أشكال الاختصاص فرض على أمواله ، وكل محاولة للاستعباد تنبثق من الاعتداء على ملكية الآخر المقدسة ، وإن تكن أدبية أو فنية . وإذا ما نظر إلى هذا العدوان من زاوية أخرى فإنه هجوم بدوى على مخلوقات جميلة حرة ، تنتسب إلى حضارة مدنية^(٨) ، يخضعها أبو تمام بإعجابه ، وجهه . والصورة الوهمية ، وأحد عناصرها المكونة شيء ثمين متوهج ، تعرب حتى عن انضمام الذات الكاتبة إلى حياة مدنية مشتهة .

المستوى العاطفى

على الصعيد العاطفى ، تقوم العلاقة مستحب euphorie مضرب مستحب disphorie بوظيفتها ، مع أن الرسوخ النفسى prégnance هو إلى جانب المكون composante الثالث . وهذه الطريقة الأسلوبية ترتبط - فضلا عن ذلك - بطريقة أسلوبية أخرى : التناوب . وسيرورة الحدث تظهرهما لنا بوضوح ؛ ففي الحقيقة ، نحن نحس من الصلف المزهر الذى يتصف به الخصم إلى غضب الشاعر الذى يلغيه (النغم الأول) . وشعور الغضب هذا ، المشيع بالحزن الظاهر على نحو آدمى ، ينتهى إلى السعادة بقدرته الذكرى (النغم الثانى) . وهذب هذه السعادة يبدأ الانفعال ، ونشعر مرة أخرى بحزن ناهم مندمج فى لا مبالاة ظاهرة (النغم الثالث) .

ومن البديهي أن هذا العبور الانفعالى المطبوع بالتناوب والتضاد عظيم الدلالة ، فهو يفصح عن غصة عميقة وعن اضطراب حاد « ينمسان » فى الطرائق الأسلوبية .

المستوى الاستيهامى phantasmatique

على الصعيد الاستيهامى ، أى التصور التخيل الدرامى ، تمثل القصيدة تحمراً فى أحماق الذات ، واحتكاك أنا الشاعر الداخلية بالعالم الخارجى ؛ فهي تبدأ وتنشئ لغوياً بمنجاة أى بظاهرة تدل على تركيز تأمل على الذات أبرز أيضاً بواقعة أخرى ؛ فجسم النص كونه فى الحقيقة من خطاب الشاعر ؛ وإذا ما تحدث الخصم (النغم الأول) ، الحركة الأولى) ، فإنه يتحدث عبر صوت الشاعر . الشاعر بالأحرى كائن يسيطر عليه وعيه لذاته ، وهو وحى فى جو السحر . فقصائده تمسك فحجيداً للذات كته حدث السرقه ، وتمثل العنصر الأنثوى الذى كابد و سادية و العدوان الرجولى .

والذم الساخر ليس سوى هجوم مضاد لإذلال المعتدى ؛ وهل هذا النحو يكون الشيء المرغوب فيه هدف صراع بين المعتدى والمعتدى عليه . والشاعر من حيث الظاهر يستسلم لعدوان البدوى (النغم الثالث) ؛ ولكنه يريد فى الواقع متابعة النضال ؛ إنه إنسان لا يرى « الراحة الكبرى » إلا مع التعب :

بصبرتُ بالسراحة الكبرى فلم ترها
تُسال إلا على جسر من الشعب^(٩)

واعترازه بذاته لا يمكن أن ينحى أمام عبودية تحرمه متعته من حيث هو مبدع ، ورغبته فى الصراع ، المقنعة من جهة أخرى بالسخرية ،

(شعر أبو تمام) يظهر بمظهر أسير . ولكن هذا الأسير يتحول ، بفن المفاجأة ، مع البيت (رقم ٧) ، إلى كائنات أنثوية . وقصائد أبو تمام الأصلية ، التى سرقت تباع فى البادية ، وموسيقاها المثقلة ، ونضارتها وجالها الشبقى المدهش ، ويهاؤها الراعى - هذه المزاي كلها تصورها صورة ممتدة ؛ صورة عذارى وقعن فى الأسر ، سلماً للتجارة فى الأسواق ، حضريات يفوح منهن العطر ، وحرائر يملكن وجوها ناضرة يسفرن عنها مضطرات ، وظهوراً يرعش فيها بهاء الوشى الصارخ . ومن اجل أن تحولاً وقع فى داخل هذه الصورة الممتدة ؛ فالصورة المتأسوية ، صورة العذارى المسبيات ، تتحول بالتضخيم ، مع البيت (رقم ٨) ، إلى صورة للسعادة تصويرية رائعة . وهذا التحول إنما يحقق للصورة تضاداً وظيفته تقرية دراما الشاعر . ها هنا إنما يخلق مناخ الضيق ، والحزن ، والقلق الذى يجتاحه . وفصلاً عن ذلك ، إن هذه الصورة الممتدة تظهر أبا تمام ناقداً انطباعياً مفتوناً بإبداءه الذات .

النغم الثالث

فى مستوى النغم الثالث ، تكاد تكون الصورة غائبة . ولكن تلك التى تغلق النص لغوياً تمسك الخلاص الذى كان أبو تمام يبحث عنه ، من أزمته . وهذا الخلاص - كما رأينا ذلك - ليس سوى اللامبالاة التى تعرب عنها المقولتان اللغظيتان : « دعه يحظى » . وبنية هذه الصورة تبدو على النحو التالى :

ش ت
ش ص
اللامبالاة = الباب

ولكى نختم الحديث عن الصورة ، لابد لنا من أن نذكر أن الصور فى نصنا تجعل الواقع محسوساً تحت مظهر جديد ، وأنها تكون حتى لحمة العرض الشعري ، فى امتداده ، وفى اغتائه من نغم إلى نغم ؛ فصورة الغزو المصورة منذ البيت (رقم ٣) - كما رأينا - تمتد ثم يعاد إليها فى البيت (رقم ٧) مع إثراء رائع . والقصيدة بأكملها يتغلغل فيها من جهة أخرى هوس ؛ إنه هوس السرقه الشعرية ، والصور التى تعبر عنه تغدو تدريجاً أكثر قوة وإقلاقاً وعنفاً . وفى هذا النمو أيضاً نجد علامة تدل على الحدة والغصة .

المستوى الاجتماعى الثقافى

على الصعيد الاجتماعى - الثقافى ، نلاحظ أن النص يضع التجربة فى حدود مكانية - زمانية ؛ فلا تصل إلى نهايتها إلا مع موت المنتحل - المعتدى . وهى تجرى فى نطاق بدوى : البادية مستويمان ثقافيان بالآخرى يتجابهان : مستوى بدوية قديمة ، تمثلها أسياء الأعلام وصورة الغزو ؛ ومستوى ثقافة حديثة حية ؛ ونهى بذلك تجارة الرقيق ، وعلى وجه خاص تجارة حسناوات المدر . وأبو تمام يهاجم هنا بطريقة خفية هذه التجارة التى كانت إحدى السمات البارزة فى عصره ، ووليدة الفتح الإسلامى بطبيعة الحال . وهو بالطريقة نفسها يرفض رفضاً قاطعاً حدث السرقه الشعرية الذى كان مرتبطاً بتجارة كانت تقام فى داخل البادية . والنغم الأخير يمثل بصفة خاصة شميلة تقدم حلاً : فالخلاص السهل يتحقق بالخضوع أمام المعتدى ؛

والذات الكاتبة *sujet écrivain* بصورتها إنما تأتي بالكلام الذى قد ينطق به هذا الخصم للتعبير عن صلفه ، وزهو ، فينجم عن ذلك النغم الحوارى فى المناجاة (ب ١ - ٢) . والإثارة التى تنجم عن ذلك صورت ، من جهة أخرى ، بطريقة تفخيمية فى شكل تكرارات صوتية ، واستفهامات تعجبية لاهثة ، تقوم جوهرياً على تعداد أسماء الأعلام المشهورين لذلك العهد فى الثقافة العربية ، للمهزء من الخصم من ثم بذريعة واقعية . ومن وجهة النظر الثانية فى الحركة الثانية حيث تتوطد علاقة تضاد منطقية بين « أنا » الحاضر فى الرسالة فى شكل ضمير تملكى و « أنت » الغائب . فالشاعر يتحدث فى الحقيقة فى شكل جواب عن الاستفهام المزهو الذى طرحه الخصم من قبل بلسان الشاعر . وهنا مناجاة داخلية تقف موقف المعارضة من الإثارة الانفعالية ، التى أنعشها الشكل فى الحركة الأولى . ومع هذه المناجاة يتوطد تفكير هادئ نسبياً يقود إلى اتساق *regularité* النغم الرئيب . ولكن التضاد يعبر عن ذاته قبل كل شيء بالمقابلة *contraste* بين ما يمكن أن يخطر فى بال الخصم عن نفسه ، وما يخطر فى بال أب تمام عنه ، والتفوق الذى يديه الأول ليس فى عين الثانى سوى غزوة للسرقلة لا تستأهل المديح ، مما ينجم عنه سخرية يعززها المهزل *humour* الذى يستغنى قدرته من مبالغة تقوم على طرائق أسلوبية .

تركيب الجملة :

نمّة ازدواج تأليفى *Parallélisme syntaxique* ، أقيم على هذه الاستفهامات التعجبية التى أشير إليها من قبل ، والتى يتكرر بعض عناصرها ، استخدم كى يقوم بوظيفته . إنه يتراسل مع الوحدات الإيقاعية الثلاثية التى استنبطت من قبل . والنقطة القصوى تمس ، فى هذا الاتجاه ، المقولتين الأوليين من البيت (رقم ٢) ، حيث الوحدة الكمّية ، والوحدة الإيقاعية الثلاثية ، والازدواج التأليفى ، تتلاقى . وقد استخدمت على وجه الدقة سبع عبارات استفهامية تعجبية ، فنجم عن ذلك نغم حازم وثابت وعنيف وانفعالي ، يعبر فى أن واحد عن زهو الخصم ، وغصة الشاعر المبهوت . وهذا التدفق للتعجب يدل على القيمة العاطفية القصوى *Paroxistique* للغة . ويظهر هذا التدفق أيضاً فى شكل عبارات لفظية متجاوزة ، يتمتع ترابطها بقيمة شعرية ، فهو يخرق روابط التفكير المنطقية ، ويعزز الطابع اللا زمى فى الخطاب ، ويمنحه نوعاً من الدهنية . وتكرار المفردة *lexème* الاستفهامية نفسها « من » فى مطلع الأقوال اللفظية ليس سوى تكديس يسهم فى الإيقاع . وهذا التكرار المطلق *anaph-ore* الذى نلتقى به فى هذه الحركة الأولى من النص فقط ، يقوم بوظيفته وكأنه دعامة تعزز التأثير التعبيري والتوازن الذى أوضح من قبل . وعليه فهذا التقطيع يتراسل مع رغبة دقيقة عند الشاعر : النطق بالمجموعات التكرارية المطلق وفق إيقاعات متشابهة . وهى على وجه الدقة :

من بنو عامر (٦ مقاطع صوتية)
من ابن الحباب (٦ مقاطع صوتية)
من بنو تغلب (٦ مقاطع صوتية)
من طفيل (٤ مقاطع صوتية)
من عامر (٤ مقاطع صوتية)

لبسا سوى مظهر من مظاهر الثأر . وهذه الرغبة واضحة كل الوضوح للقارىء ، فالعدوان ، فى رأى الذات الكاتبة ، ليس سوى انتهاك لحرمة شيء مرغوب فيه محرم ، شيء مقدس لن يستعاد . وهذا العدوان - زيادة على ذلك - هجوم على عذرية يعود التعبير عنها بإلحاح فريد فى الرسالة التّمائية ؛ على صادة متعة الإبداع ، الشعر الذى اندمج فى الموضوع الجنس المفضل ، العذراء ، وبالأحرى على موضوع المتعة الجنسية ، الذى يتوحد فى موطن آخر مع « فرج » .

والشعر فرج ، ليست عصبية

طول الليل إلا لفترحة^(١)

وفضلاً عن ذلك ، يوجد ههنا علاقة خفية بين الذكر والأنثى فى القصيدة التى ترتبط فيها الأنوثة والرجولة ارتباطاً وثيقاً ، فالمخلوقات الخاصة بالشاعر (قصائده) تتوحد مع المرأة المدنية الحرة ، وتأخذ شكل جمالها المادى . أفستطيع القول ، انطلاقاً من هذا ، إن الشاعر نفسه يتحول إلى عنصر أنثى أمام العدوان ؟ أو ليس فى هذا علامة تنم عن الهذيان ؟ فى الحقيقة ، إن الذات الكاتبة ، بعد أن هوّج موضوع رغبتها ، أحست باضطراب الحواس ، وانعكس هذيانها فى مستوى الكتابة وتبلور فى بضع صور : فمع الرغبة التى روّتها الذكرى ، تبحث الصورة « الرمزية » والصورة « الوهمية » ، كما لو كان ذلك عن قصد ، عن الضياع فى عدم الدقة ، وتظهران الشاعر على شاكلة ناقد يدخل فى إبداعه الخاص ، ويستغنى منه نشوة فريدة .

تأليف الكلام : Syntaxe

النغم الأول :

فى مستوى تأليف الكلام يبدو الإيقاع الثلاثى مطبوعاً بطرائق أسلوبية *procédés* تقوم على توحيد *uniformité* نحوى وتكرارى مطعنى *anaphorique* ، فالبيت ، فى الحركة الأولى من النغم الأول ، مقطع إلى وحدات تأليفية متعددة ، كل منها يؤلف مقولة لفظية *énoncé* اسمية ، تشتمل على عنصر أساسى القيمة ومبتدأ .

لعب الضمائر Jeu des pronoms

ومع ذلك هذه الحركة الأولى لا تنطوى على إشارات واضحة قابلة لتبيان الذات المتحدثة *sujet parlant* والمتحدثة إليها *interlocuteur* ، بل على إشارة ضمنية إلى موقف يذكر بنشيد مدحى للذات ؛ زهو يتسم به المتحدث . والمهم الذى لا بد من الإشارة إليه يتمثل فى أن عدم التحديد هذا له « الأناس » يخلق مناخاً غامضاً لن يوضح ، نوعاً ما ، إلا مع الحركة الثانية . وعلى وجه الدقة إنما تنكشف ، بفضل استخدام ضمير التملك (المتكلم المفرد) فى المزاوجة « شعري » فى البيت الرابع ، دلالة هذا العرض المبهم الجذاب فى آن معا . وههنا إننا نرى أن المراد بالكلام كان حواراً فى المناجاة . وفى الحقيقة هناك نسقان أسلوبيان ، فى مستوى لعب الضمائر ، يقومان بوظيفتهما فى هذا النغم الأول ؛ أولاً ، علاقة إبلاغ بين « أنا » و « أنت » ، ومن ثم علاقة تقوم على التضاد . فمن وجهة النظر الأولى ، إن المخاطب *interlocuteur* . وهو الذات المتحدثة *sujet parlant* خصم متخيل .

ence maximum للصوت [m] يبدو في البيت (رقم ٢) .
بإيجاز ، هذه الصوتيات الأربعة هي الأكثر تواتراً في النص ، وهي
تقوم بدور راجح في مركز التجمع centre de gravité الذي يقع في
هذه الحركة الأولى من النص ، والذي يمنح هذه الحركة كثافة صوتية
intensité phonique تعزز الكثافة الأخرى ، التي وضعت موضع
التحرى قبل قليل . والجداول التالية تمثل حق التمثيل هذه الظاهرة .

(ص : الصوت - ب البيت الشعري .)

ص	ب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	المجموع
m	٤	٦	٣	١	٣	١	٢	١	٤	٥	١	٣١	
n	٨	٧	٥	٣	٤	٤	٤	٢	٧	٥	٢	٥١	
b	٧	٣	٣	١	١	٣	٤	٥	٢	٢	٣	٣٤	
l	٤	٢	٥	٤	٤	١	٣	٢	١	٤	٢	٣٢	

فترتيب العناصر الأساسية : المسند إليه (المبتدأ) ، والمسند
(الخبر) ، مقلوب فيها . وهي حل هذا النحر تكون انحرافاً ،
بالقياس إلى سلسلة الأقوال اللفظية في الحركة الأولى ، وإلى اللغة
الجارية في آن واحد . وخلافاً للجزء الثاني من هذه الجملة الكبرى
(ش ١ ، ب ٤) ، يبدو الجزء الأول الذي يشمل البيت (رقم ٣)
شديد التقطيع ، إذ يشتمل على أربعة نعوت تتراص متجاورة لإنتاج
أداء نظمي tempo سريع مفعم بالحوية . فالعنف الدائم الذي يسم
الغارة قد نظم ، والحالة هذه ، بطريقة إيقاعية وموسيقية . ولكن
الحدة لا تلبث أن تهدأ مع البيت (رقم ٤) ، الذي يتميز بطابع
توازي . وأبرهام يستقي من هذا الطابع (الجملة المتقاطعة) تأثيرات
بالغة بديركها الحس ، وذلك بوضع موضع التعارض مع النغمة
البطيئة المستقرة التي يتميز بها المجموع ، ومع نغمة البهين (رقم
١) ، (رقم ٤) ، حل وجه المصروع . وفضلاً عن ذلك ، نحن
هنا أمام جملة ينتج ترتيب الكلمات فيها ترتيباً غير معتاد تأثيراً توقيعياً :
فـ « الضيفم » مسند (خبر) في جملة كبرى تنتهي بمسند إليه (مبتدأ)
« من » ، يتسم بالغموض . وعليه ، فإن تقطيع الجملة ، بعد عنصر
أساسي أبرز بالقلب ، يجعل التوالى المنطقي في هذه الجملة بطيئاً ،
ويترك المتلقي معلقاً حيناً من الزمن . وحل هذا النحو تأخذ هذه الجملة
قيمة شعرية .

ومن جهة أخرى ، هذه الحركة الاسمية ، التي تختزنها عبارة فعلية
واحدة ، تستعيد طابعها الاسمي في النهاية . وهذا الإغلاق الذي
تنجزه عبارة « وهو للحن رافع في كتاب » يمنح العرض في هذا النغم
الأول المظهر الدائري الذي شوهد من قبل .

وفي مستوى الصوامت consonnes ، لا شيء جدير بالتسجيل
سوى تكرار الصوت [p] الذي يبرز في هذه الحركة الثانية (٩
مرات) بعض البروز بالقياس إلى الحركة الأولى (٦ مرات) .

ومع هذه الطريقة الأسلوبية القائمة على إلحاح أساسه تكرار المطلع
تتراسل طريقة أسلوبية أخرى تقوم على الصوامت ، فالصوت
Phonème الخيشومي [n] ، الأكثر استخداماً في النص ، يصل
إلى ذروته القصوى في البيت (رقم ١) فقط . والأمر على هذا النحو
فيما يخص الصوت الشفوي [b] الذي يتبعه في تواتره . والصوت
السائل [l] يصل إلى ذروته التي تكاد تكون قصوى في هذا البيت ،
ولكن هذه الذروة تمس أيضاً أبياتاً أخرى . والتواتر الأقصى Fréquence

ولكن التقطيع يفرض بتناوب الصوامت المتجانسة وتنوعها نوعاً من
الحوية .

على أي حال ، هذه السمات ، الناجمة عن العلاقة بين تأليف
الكلام والتصويت ، تنتهي إلى خلق الإحساس بمطلع موسيقي ،
مشبوب العاطفة ، شديد التأثير ، يصور شعوراً غنائياً .

ومع الحركة الثانية من النغم الأول ، يتبع البناء التأليفي سبيلاً
جديداً ، فنحن نشعر بأن الفعالية الإبداعية غدت غير مركزة على
المظهر الصوتي لمجرى الحدث . والتبدل التأليفي ، الذي يقوم على
التضاد مع البناء التأليفي في الحركة الأولى ، بلغت انتباهنا . وهذا
التضاد مخصص لإنتاج تأثير تعززه اللحمة التصويرية . وهناك وجوه
متعددة تحدد هوية هذا النسق الأسلوبى الضدى ، فالتأكيد في هذه
الحركة يتعارض مع الاستفهام في الحركة الأولى ، ويؤدي إلى معادلة
غير متوقعة . وحل النقيض من الحركة الأولى المكونة من سبعة أقوال
لفظية اسمية ، تندخل هنا جملة كبرى مطولة للتعبير عن نوع من
الاعتدال الانفعالي ، عن جو هادئ نسبياً ، يتجاوب مع المبالغة
المقصودة ، لإبراز السخرية . هي جملة كبرى أصابها التضمين في
الغاية ، تشمل البيت (رقم ٣) والشرط الأول من البيت (رقم ٤) ،
ويليهما عبارة لفظية تعانق الشرط الثاني وترتبط بها في الحال . وهناك
وقف تضميني في قالب البيت (رقم ٣) ، أقل أمداً من المعتاد ، يوثق
المرى بين البيت (رقم ٣) والشرط الأول من البيت (رقم ٤) ،
الذي ينبغي أن تضاف مقاطعه الصوتية على الصعيد الإيقاعي إلى
البيت السابق . وهذا التضمين يبرز مفردة مهمة ، إنها المفردة
الروحيدة ، المقطع « من » الموصلية ، التي تتعارض مع « من »
الاستفهامية في الحركة الأولى . و« من » الموصلية هذه ليست سوى
المتندى الذي استخدم الاستفهام من قبل عبر صوت الشاعر . وهذه
الجملة المطولة تتعارض أيضاً ببنيتها مع بنية كل من المقولات السابقة ،

النفس ويتضمن تلونا انفعاليا .

تركيب الجملة

غير أن تأملا سوداويا وهادئا نسبيا يشمل حدث الغارة ، يتعارض مع الحركة الحية في النغم الأول . وهذا التعارض ينعكس في مستوى السلسلة الجملية في النغم الأول ، بعلاقة ضدية : في الحقيقة ، على التقيض من العبارات الاسمية ، التي تخترقها عبارة واحدة فعلية ، والتي تعمل في السلسلة الأولى ، كل الجمل في النغم الثانى ، باستثناء واحدة ، وهى الأولى التي أضمر فيها المسند إليه ، فعلية . والشكل في هذه الجمل على درجات متفارقة من الطول ، ويجراها ينتهى أحيانا إلى جملة كبرى واسعة ، تعانق البيت بأكمله (رقم ٩) ولا (رقم ٦) . وهذه الجمل تتوافق مع ما يثير العواطف في التفكير التأملى ، الذى يمس في هذه السلسلة مشكلة أساسية ، مشكلة الحرية . وإنه لمن النادر أن يتراسل الشطر وحده مع الوحدة التأليفية . ومع ذلك فهذه إنما هى الحالة في الشطر الثانى من البيت (٥) ، الذى يتراسل ، بهذا الخصوص مع الشطر الثانى من البيت (رقم ٤) ، الذى يخلق النغم الأول . وهذا الطابع يجعل الإيقاع ، دون شك ، أقل حيوية .

والبيت (رقم ٦) يقدم إلينا بنية تأليفية افتراضية ، يدخلها في السياق الأداة « لو » ، وتتوجه فيها الذات الكاتبة بالحديث إلى المتلقى ، مرة واحدة دون سواها ، في النص . وهذه الجملة المتممة الشرطية تمثل شذوذا من وجهة نظر النحو المعيارى . والمقصود بهذا الشذوذ استخدام قديم للمضارع غير المنجز بعد (لو) . وعليه ، فإن استخدام (ترى) ليس مسوي اختيارا لشكل أصيل ، فليس الاستعمال ، يدمج الرغبة في المستقبل . والماضى (لأصبحت) ، الذى يتبدى به الجملة الرئيسة ، يهجر ، والحالة هذه ، نظامه كى يشير إلى واقعة سوف تنجز في المستقبل بالتأكيد . والأداة (لو) التى تسبق هذا الماضى (« أصبح ») ، تعزز هذا اللون . ولكن ماذا يمكن أن نقول عن المتلقى الذى يتوجه إليه الشاعر بالخطاب ؟ الفرضية تفترض أنه لا يرى هذه القصائد التى استعبدتها المعتدى ، وعليه فليس ثمة تواصل بينه وبين الشاعر . ولم ؟ أعود ذلك إلى جهله الذى يعذب الشاعر المنشوق إلى بلوغ قلب المتلقى ؟ تأثير الذات الكاتبة بهذه المناسبة يعبر عن نفسه صوتيا بالسرعة التلاوية - كما رأينا - لهذا البيت .

والبيت (رقم ٧) يتبدى بالنداء ، حيث يتوجه الشاعر بالخطاب إلى قصائده الأصلية : « يا هذارى الكلام » . والتعجب الذى يرافق هذا النداء واقعة إيقاعية ، تضطربنا إلى إبراز وقف قصير ، وتعبير عن تأثير حى أليم . وفي الحقيقة ، يمثل هذا النداء هنا صعود الغصة التى تمت شيئا فشيئا ، ويعبر عن حركة فكرية عنيفة مركزها موضوع العبودية الذى استعيد من البيت السابق . وصورة الخطاب هذه الوحيدة في القصيدة تتناغم مع الوحدات الصوتية - unicate phoni- que التى يتمتع بها هذا البيت . وهى تقدم ، بطبيعتها الموصوفة ، صعوداً نحو تعبير أكثر غرابة ، وأكثر إيمائية ، وأكثر كثافة ، يصفها ويزداد فيه التوتر الشعرى : « عبات بالسمع » .

هذا التعبير الذى يشغل مطلع البيت (رقم ٨) ويبرزه موقعه ، يمنح أداة التعريف (الـ) في الإشارة « السمع » قيمة جمالية ، فهذه

والانحراف الذى يمثله هذا الاستخدام تسوّغه الطبيعة السائلة لهذا الصوت ، التى تلائم السرعة النسبية في البيت (رقم ٣) . ومع الجرس السريع الذى تتميز به الوحدات الإيقاعية المتراصة مجاوريا في الحركة الثانية تتراسل حدة يعرب عنها الصائت [j] ، الصائت الذى يتكرر (١٥ مرة) في هذه الحركة الثانية ، في حين لا يتجاوز تواتره (١١ مرة) في الحركة الأولى .

النغم الثانى : مستوى المفردات

والتخلص إلى النغم الثانى هو أقل كثيرا في حدوثه عن طريق المشابهة منه عن طريق ترابط المفردات والصور ترابطا معنويا ، فثمة التجانس الصائى alliteration بين « غدت » و « غارة » ، ولكن ثمة تجانس يقوم على المحزنيات المعنوية sèmes : « شمر » ، « كتاب » ، « معان » ، « آداب » ، « منطق » بمعنى « لغة » ، التى أبرزت الأربعة الأولى منها ، فهى بتوزيع متناوب تغلق إما الشطر الأول وإما البيت . ومن جهة أخرى ، إن هذا التجانس المعنوى calembour ينمى العرض : فالمفردات : « هذارى » و « كواهب » ، « ماء » بمعنى رونق ، « الشباب » ، مترابطة معنويا . وثمة ترابط آخر للمفردات يقوّى الجرس التأساوى تدريجيا : « غارة » ، « أسير » ، « سبابا » . والتأثير الذى يبعثه هذا الجرس ينعكس أيضا عبر لعب الضمائر .

لعب الضمائر

على هذا المستوى ، تبدو الذات الكاتبة sujet écrivain كأنها ملاحظ ، فهى تصف عن بعد ، « هى » ، « الغارة » في البيت (رقم ٥) . وأداة التعريف (الـ) في « المعان » تدخل فحريتها الذاتية الخاصة في إطار عام ، وتعرب - من ثم - عن تأثير انفعالى . ومن حالة النجوى هذه ، حيث يخاطب الشاعر ذاته ، أو بالأحرى حيث « أنا » التى تكتب تغدو « أنت » يفتلنا هذا الشاعر مع البيت (رقم ٦) إلى مناخ الحوار ، حيث العلاقة بين الـ « أنا » التى تكتب والمجسدة في ضمير التملك [آ] في « منطقى » و « أنت » المتلقى القارئ المشار إليه بـ [ta] في « ترى » ، تغدو علاقة تضاد منطقى . ومع البيت (رقم ٧) ثمة علاقة تضاد بين « أنا » التى تكتب و « أنتن » « هذارى الكلام » ، والمخاطب ههنا الممثل بـ [آ] في « بعدى » يتوجه بالحدث إلى جمع غير حى ، يرمز إلى قصائده الأصلية . وبطبيعة الحال ، إن أداة التعريف (الـ) في « الكلام » تأخذ القيمة الانفعالية نفسها التى أخذتها أداة التعريف السابقة في « المعان » ، بل تأخذ قيمة جمالية لأنها تمنح الرسالة نوعا من اللبس . ومع البيت (رقم ٩) يحدث تحول جديد ، في ميدان المناجاة الداخلية . إن الضمير (أنتن) الضمنى في النداء « يا هذارى الكلام » يتحول فجأة إلى (هسن) في « متوهن » دالا على الشئ نفسه . وهذا التغيير يمنح تأليف الكلام استخداما غريباً لا يتوافق مع ما سبق ، ولكنه يحتفظ مع ذلك بدلالة ، إنه مسافة اتخذت فجأة ، كما لو أنها اتخذت إزاء كائن مقدس ، أو إزاء جمال مدهش يشمل الحياة الداخلية للكائن بأكمله . ومهما يكن من أمر فإن هذا التغيير لمستوى الكلام ، التغيير الذى أقيم على فن المفاجأة ، و « تبلور » في النجوى ، والذى يعدنا لتلقى النغم الأخير ، يتراسل ، ككل تناوب لشكلين من الضمائر ، مع حركة في

الد « هو » في هذه الحركة عبر عنه بلغة ظاهرة لا مستترة : محمد بن يزيد (ب ١٠) . وهذه الإشارة إنما هي التي توضح الد « هو » ، الذي ظهر من قبل (ب ٤) ، ومن ثم الد « أنا » ، التي لم تحدد في الحركة الأولى (ب ١ - ٢) . والتضاد المعنوي ههنا إيجائي ؛ ففي الحقيقة ، إن العلاقة بين الد « أنا » والد « أنت » ليست سوى العلاقة بين الذات الكاتبة ومخاطبها . والشاعر ، بنطقه بالعبرة : « ده » (ب ١١) ، يتوجه بالمخاطب إلى ذاته ، كما لو كانت الد « أنا » شخصاً آخر ، فينجم عن ذلك الحوار في المناجاة . وبعبارة أخرى ، « ده » أمر وحيد *impératif* ، تحيل فيه الإشارة « أنت » على المرجع *réfèrent* نفسه الذي تحيل عليه الإشارة « أنا » ، التي تقوم بالكتابة . وعليه ، فإن المرجع متحد الهوية ، ولكنه مزدوج من وجهة النظر الشكلية ، وهذه الثنائية أمارة تدل على ثنائية *dichotomie* أصحق في الإنسان . وهذا الأمر الوحيد في النص يعرب عن نوع من السخط على الموقف الذي اتخذ من قبل إزاء الخصم وأوضح في البيت (رقم ١٠) ، وهذا السخط يقضي إلى احتقار للخصم تفصح به العبارة الأخيرة في النص . على أن هذا الأمر الوحيد يحول تأكيد الفكرة المعبر عنها في البيت (رقم ١٠) إلى جزم حازم بل عنيف . ومع ذلك ، فإن هذا النغم خفف بحركة واسعة للجملة ، التي ألفت إلى عبارة موجزة ذات دلالة : « فذاك أهون باب » .

وفي الحقيقة ، إن هذه العبارة ليست سوى نفحة هوائية تمنحنا شعوراً بالإيجاز وبالنتيجة المقصودة . وهذه المقولة الثنائية الاسمية تطبع العرض بطابع دائري . إنها تذكير بالبناء الثنائي المهيمن في الحركة الأولى . ويدهم هذا الطابع القافية [*bābī*] ، وهي قافية خفية ، أنت صدى للقافية الداخلية المتوسطة [*hubābī*] (ب ١) والنهاية [*ḥabābī*] (ب ٩) .

وفي مستوى مجرى الحدث ، إن الجميل الاسمية هي الأكثر هيمنة : ٢٤ / ١٤ من الجمل اسمية ، مما ينجم عنه الحالة الساكنة *statique* بعض السكون في النص ؛ الحالة التي خُففت ثقلها بطرائق أسلوبية أخرى : ففي شكل الجمل ، نشاهد ثوابت *constantes* لافتة للنظر : ٢٤ / ٧ منها استغماية تعجبية ، وقد أدخل أبو تمام أيضاً إشارة تعجب بعد النداء : « يا هذاري الكلام » . وثمة طريقة أسلوبية أخرى تمنح النص الطابع الدينامي *dynamique* ، وتزيد بذلك الحوار في المناجاة الداخلية . وهذه الطريقة تتوقف ، بطبيعة الحال ، على لعب الضمائر ، التي تسمح لنا مساراتها بأن نلاحظ أن مجرى الحدث بهذا الخصوص ، مطبوع بالتناوب ، ويظهر بمظهر تركيز على الذات ؛ فالذات الكاتبة إنما هي التي تتحدث . وثمة ظاهرة أخرى مهمة لا بد من الإشارة إليها ، تتمثل في أن قلة من العبارات تنشر عن القاعدة . واختيار هذه الأشكال يُسوّغ - كما رأينا - كل التسويغ في المستوى المعنوي .

الحاتمة

التحليل الذي انتهينا من عرضه يبين لنا بوضوح أن تقطيع النص وكذلك أقسامه المتشابهة تسهم في توفير وحدة للمقصيدة نجوها سمات منوعة ، تتعلق بعوامل متعددة :

الأداة تجعل موقع الفصائد الموصوفة خارج أية حدود شخصية خاصة بالذات الكاتبة ، ولكن الفحص المنتبه يبين لنا أن هذه الأداة تتضمن التملك . وهذا ما يبين لنا أن المتعة الإبداعية الجنسية^(١) تتحقق بالذكور . وهذا ليس سوى احتجاج على القارئ الذي لا يعي سبي الفصائد التمامية ، السمة التي تسلط الضوء عليها الجملة الافتراضية في البيت (رقم ٩) . وهذه الصياغة الملتبسة التي تعتمد على استخدام الأداة ، وتعتبر من الرغبة الشبقية في الذات المتحدثة ، تحقق ، بذلك نفسه ، توتراً شعرياً يمزّزه اللبس التأليفي والحق أن الإشارة « هياك » تعود في مستوى النحو المعيارى ، إلى « سبابا » ، ولكنها تصف في الواقع الفصائد التي تذكر بها صورة « هذاري الكلام » . وعليه ، فإن نوحاً من اللبس يبدو في مستوى البنية التأليفية ، ولكنه يعبر عن توحيد الشيء « الفصائد » وصورته « سبابا » توحداً كاملاً . ويضاف إلى هذا الانحراف التأليفي المثير انحراف آخر يتعلق بالشكل الفعل « تهدى » ، فهو مستخدم دون ضمير ظاهر ، مع أنه لا بد له ، حسب النحو المقعد ، من أن يكون مرافقاً بهذا الضمير في شكل « تهدين » . ومع هذا الشذوذ التأليفي *anomalie syntaxique* يتجاوب شذوذ آخر من جنس إيقاعي وتصويري .

هذا الشذوذ يصيب البنية النحوية في البيت (رقم ٩) أيضاً ؛ فضمير التملك « هن » في المزاوجة اللفظية « متوهين » يحيل ظاهرياً على الجمع الحى : « هذاري » . ولكن السلسلة المعنوية تقتضى أن يحيل على الجمع غير الحى « فصائد » الذي يرمز إليه صورة العذاري . وعليه ، فإن ضمير التملك ينبغي أن يكون « ها » لا « هن » . إلا أننا في هذه الحالة ، نقفل الشعر ونلغى الأهمية النفسية للانحراف التأليفي . وأبو تمام ، باستخدامه هذا الانحراف ، أننا يلقي الضوء على رؤيته الخاصة التي تلمح عنصرين عزيزين على العرب في انصهار : المرأة والشعر ؟ ولندكر أن شكل الانحراف هذين استخدمنا في لحظة من مجرى الحدث (ب ٨) و (ب ٩) ، يجابه الشاعر فيها عملاً متخيلاً يدخل في العالم اللا واقعى ، الوهمى .

النغم الثالث : تركيب الجملة

النغم الأخير يتألف من ثنائية متكاملة تتراسل مع تغير نغمي أسلوبى ؛ فالنغم ينخفض ، والتأكيد يتأكد . إنه خاتمة هادئة نسبياً ، تتعارض مع مطلع القصيدة المؤثر . نحن هنا أمام ثنائية تلحم بتأمل .

وهذه الخاتمة تعود إلى موضوع الذم المصوّر منذ النغم الأول (ب ٣ ، ٤) في هيئة سخرية . ولكنها تبرز سبب هذا الذم ، وذلك بتذكيرها بموضوع التملك الجائر الذي تقصد إليه الغارة : « فى الذى ناله » . وعلى هذا النحو إنما تعود ذكرى الواقع ، ويعود تذكّر العدوان على ملكية الشاعر ؛ وهو عدوان ينبثق فجأة لخلق حالته الدرامية .

ولكن ههنا تستمتع الذات الكاتبة باحتقار مرّ خفى في الكتابة ، يخص به المعتدى ؛ احتقار يبرز بعدوان الخصم .

والمقصود ههنا ، على النقيض من النغم السابق الجدى ، نغم ساخر ، يعود فيه الشاعر إلى نقطة البدء . وعلى هذا النحو ، نحن هنا مرة أخرى أمام عرض دائري ، يقوم جوهرها على الحوار المندمج في المناجاة الداخلية ، أى على طريقة أسلوبية يسوسها لعب الضمائر .

فن المفاجأة

فن المفاجأة الذي يسخر لقائده كثيرًا من الطرائق الأسلوبية من تأليفية أو معنوية : لعب الضمائر أو أداة التعريف ، الترتيب التأليفي المقلوب ، الصورة الممتدة . فنحن ، باديء ذي بدء ، يدهشنا اللبس الكثيف الناجم عن الاستخدام المتكرر للاستفهام الذي لم يُفسر إلى « أنا » المتحدث فيه ، ولكنه يتضح رويدا رويدا كليًا تقدم الحدث الخلاق ، دون أن يصل إلى مرتبة الجلاء التام إلا مع النفحة الأخيرة من النص ، هنالك ، حيث ذكر اسم المعتدي صراحة ، ومن ثم هنالك ، حيث تشوق القارئ ، الذي أمسك معلقًا ، يجد الرضاء النهائي . غير أنه لا بد لنا من أن نلاحظ أن هذه المفاجأة ليست بالمفاجأة الوحيدة ؛ ففي تضاميف هذا العرض تنوعات ضمنية تفضى ، في الحقيقة ، إلى تغيرات في المستويات تخلق مفاجآت جديدة .

تقطع الجملة ، بعد مسند هو « الضيغم » أبرز بالقلب ، يؤخر التوالى المنطقي للجملة ، ويدع القارئ معلقًا حتى ظهور المسند إليه .

وأداة التعريف (اله) تأخذ قيمة جمالية ، لأنها تمنح الرسالة نوعًا من اللبس ، ينجل - نوعًا ما - فيها بلى .

وحدث الغارة يتطور عبر صورة ممتدة^(١٦) ؛ فالشيء المحتاح (شعر أن تمام) يظهر بمظهر أسير ، ولكن هذا الأسير يتحول ، بفن المفاجأة ، إلى هدراء يتصرف بها ، وذلك يبيحها في سوق بدوى .

الوحدة المعنوية وتنوع تأثيرات اللغة المدرج

الموضوع المركزي ، ونعني به السرقعة الشعرية ، يكون - كما رأينا - وحدة نظائرية isotopie تزود مع وحدة الغارة البدوية ، بين لنا الجدول التركيبي طبيعتها العلائقية ، أي نوعًا من الوحدة المعنوية تطبع مجرى الحدث بطابعها . غير أن هذه الوحدة تتميز بتنوع تدريجي لتأثيرات اللغة التي تبدو كأنها تعرض عن نقص : فإذا ما فرضت صرامة شكلية فصلت كل سواها في النغم الأول ؛ فالمكان الأول في النغمين الآخرين محجوز للإنجازات المعنوية : الصورة الشعرية المنوعة كل التنوع في مستوى الأنماط والبنى في النغم الثاني ؛ والتأمل الموضوعي في النغم الأخير . والصورة تعوض - كما أشرنا إلى ذلك - عن النقص الذي يتعلق بالأداء النطقي الذي نظر إليه على أنه مدة ؛ الأداء النطقي الأسرع الذي يسم الأبيات الثلاثة (رقم ٥) ، (رقم ٧) ، (رقم ٨) بميمسه .

ومن المهم الإشارة إلى أن الشاعر يمنح الألعاب الإيقاعية والصوتية في هذين النغمين الآخرين دور مرافقة ، والأولى أن يقال إنه محجوز موسيقي orchestration ضروري للوصول ، في لحظة من اللحظات ، إلى تألف سيوضح مفهومه فيما بعد ، ولتتح الرسالة شحنة شعرية جذابة ، ترتبط بمفهوم الانحراف . ومن وجهة النظر هذه نذكر بأن النغم الثالث أدرك ، بعد البيت (رقم ٩) ، وكأنه الأكثر اتساقًا بنغمية صالحة للغناء ، على نحو ما بينا من قبل ، يتحكم فيها غلبة الصوائت الحادة على الصوائت الجلييلة (ب ١٠) ، أو تعادل هذين النوعين من الصوتيات عددًا (ب ١١) . وعن هذا النحو إنما

يتمتع هذا النغم بانحراف موسيقى لامت للانتباه ، يجعله بارزًا ؛ لأن النغمة الجلييلة إنما هي التي تتحكم في الغناء في بقية النص .

وإذا ما كان التقطيع الموضوعي يوظف في العمل صفتين هما التناوب والتضاد اللذان يسمان مجرى الحدث بوصرح ، فإن طرائق أسلوبية أخرى تساس ، دون ريب في هاتين الظاهرتين ، دون أن تتأثر الوحدة العامة بذلك ؛ فالنص يعمل ، في الحقيقة ، على توظيف تضادات انفعالية مصبوعة بالسخرية ، عُبر عنها بتنوعات شكلية ، ولكنها ليست من العنف بحيث تعظم النغم العام الذي يبقى بكليته نبيلا .

وصورة الغزو ، المصورة منذ البيت (رقم ٣) ، تُشد وتُكرر في البيت (رقم ٧) مع إثراء لافلت للنظر ؛ فيسهم - على هذا النحو - في تحقيق نوع من الوحدة الأساسية لسيرورة الحدث الخلاق . وفي داخل النسيج التصويري لهذا الحدث ، المنطقي ، في معظم الأحيان ، ثمة صورتان تميزان بسحر إيحائي ، تدهشاننا .

والتوزيع الخاص بالوزن - كما رأينا - يتميز على محور الاختيار بتناوب يرتبط بتضاد ؛ فقفافية موحدة تنتهي بـ [bāb] تسوس النص ، ولكن قافية غنية تنتهي بـ [bāb] توثق العرى بين أنغام القصيدة الثلاثة صوتيًا ، وتُمنح مجرى الحدث نبرة خاصة ، تُمنح غناء القافية الوحيدة تنوعًا خلايا .

العرض الدائري

مفهوم الدائرة يوفر للعرض بنى صغرى micro-structures تسهم في تحقيق وحدته ، وتتناغم مع التقسيم الموضوعي ونسوغه . ففي مستوى الإيقاع الوزن ، يمنح استخدام السلسلة (أ) البيتين (رقم ١) و (رقم ٤) - كما رأينا - موازنة وزنية ، والنغم الأول - من ثم - مظهر دائرة يؤكد مظهر آخر تأليفي . فالنغم الأول ، في الحقيقة ، يبدأ وينتهي بمقولات لفظية اسمية ، والسلسلة (أ) ، على غرار وظيفتها في النغم الأول ، تأتي في مطلع النغم الثاني وفي نهايته ، مانحة العرض ، على هذا النحو ، مظهر دائرة جديدة ، ويعزز هذه الدائرة دائرة أخرى تتعلق بالأداء النطقي tempo physique ، وفي مستوى الغناء ، هذا النغم - كما بينا من قبل - محصور بين البيتين (رقم ٥) و (رقم ٩) التابعين للدرجة الرابعة . وفي مستوى النغم الثالث ، يمين السلسلة (د) المسهمة في إغلاق النغم الثاني (ب ٩) ، في هذا النغم وتنضم ، في البيت الأخير ، إلى السلسلة (ج) المشاهدة من قبل ، في إغلاق الحركة الأولى من النغم الأول ، لكي توفر للإيقاع الكمي في النغم الثالث مظهره الدائري ، وتغلق النسيج الوزن للنص . ويتراسل ، مع هذه الواقعة ، واقعة أخرى تتعلق بالطابع النغمي ، ويتألف الكلام ، وبالأداء النطقي المادي . وهذا النغم الأخير يقدم نفسه من جهة أخرى على أنه نغم ساخر يذكر بالنغم الأول ، ليس فقط من وجهة النظر هذه ، بل من وجهة النظر التأليفية أيضًا ؛ فالمقولة الاسمية التي تغلق النص : « فذاك أهون باب » ليست سوى نفحة تذكر بالبناء الاسمي الثنائي المهيمن في الحركة الأولى من النغم الأول . وفي مستوى الغناء يتبدى النص ، فصلا عن ذلك ، وينتهي ببيتين من الدرجة الرابعة نفسها . على نحو يعزز المظهر الدائري .

التخلص .

في مستوى التخلص ، لا بد لنا من أن نقبل أنه ليس ثمة - إلا في مستوى الأداء النطقى للمادى - واقعة مفاجئة تميز المقاطع ، وأن هناك استمرارية تفرض ذاتها عبر الحركات المختلفة . ويحقق هذه الاستمرارية طرائق أسلوبية متنوعة ، فالتذكر الصوتى *rappel phonique* القائم على الصنمات الاحتكاكية *fricative* [c] يمزّز التخلص المعنوى ، في داخل النغم الثانى ، من الحركة الأولى إلى الحركة الثانية . ويشهد بذلك المفردات : « حيرة » ، « عذارى » ، « بعدى » ، « نعيم » ، « أهراب » ، التى تشغل حيزاً في البيت (رقم ٦) ، و (رقم ٧) . ويساند هذا الصوت الصنمات الصغرى [٥] الذى يرد مفخفاً لمرة واحدة . والصوت الحيشومى [m] يستخدم وسيلة لتخلص إلى النغم الأخير ، ويظهر في المفردات : « منون » ، « من » ، « ماء » ، « ماء » ، « دم » ، « محمد » ، التى تشغل حيزاً في البيت (رقم ٩) و (رقم ١٠) .

والضمين يخلق في مستوى تأليف الكلام البيت (رقم ٣) و (رقم ٤) أحدهما بالآخر ، ويذمج على هذا النحو العناصر التى تكون الحركة الثانية من النغم الأول . والمفردة « غارة » التى يبتدىء بها البيت (رقم ٥) هى المسند فى عبارة اسمية ، المسند إليه فيها ضمير محذوف يعود على مصدر خارج اللغة : « الغزوة » يثريه فى الذهن استخدام الفعل « غدا » على البيت (رقم ٤) . وهكذا فإن الإضمار *l'ellipse* يقوم بدور فى التخلص إلى النغم الثانى .

والأمر على هذا النحو فيما يخص التذكر الوزنى ، فالسلسلة (أ) تقوم بوظيفة لتخلص من النغم الأول إلى النغم الثانى ، وتدل ، بتكرارها فى داخل هذا النغم ، على انفعال بأحد فى الهدوء . والسلسلة (د) التى تشترك فى إغلاق النغم الثانى ، وتكرر فى مطلع النغم الثالث الذى يهيم فيه ، تقوم بوظيفتها أيضاً وسيلة للتخلص . ومع ذلك إن النغمية الجليظة *tonalité grave* ، فى مستوى الأداء النطقى للمادى ، تبرز ، بصمود تتأثر به الأذن ، البيت (رقم ٥) ، الذى يبتدىء به النغم الثانى بقدر ما تبرز البيت (رقم ١٠) ، الذى يبتدىء به النغم الثالث . وهذا بطبيعة الحال أحد الطوائع التى تسوّغ تقسيمها الموضوعى .

من التراسل إلى الانسجام .

في مستوى تراسل ما ، هناك ملاحظتان لابد من تسجيلهما : الأولى أن الوقائع التأليفية ، فى العلاقات بين العناصر النصية ، إنما هى التى تقوم بدور محورى ، والثانية أن التراسل يندو أحياناً من الكثافة بحيث يتحول إلى تناغم انسجامى .

ومع ذلك ، ما من قاعدة فى نجوة من الاختراق . فعل هذا النحو إنما تستطيع عناصر غير تأليفية أن تراسل . فالنغم الثانى هو - كما رأينا من قبل - الأكثر ملاءمة للغة . وهذه القيمة المبرزة تتلاقى مع فعالية المخيلة التى تصل إلى سمتها فى هذا النغم . ومع هذه الفعالية النشطة يتراسل أيضاً مظهر آخر : ٨/٦ من السلاسل الوزنية تقوم بوظائفها فى النغم الثانى ، وتمنحه لوناً إيقاعياً قوياً . وهيمنة السلسلة (د) فى نسج النغم الثالث الإيقاعى ، تعبر عن تأثير يمنح إلى الهدوء ، متراسلاً مع هيمنة التفكير .

ومع الجرس السريع الذى تتصف به الوحدات الإيقاعية المتراففة تمجوراً فى الحركة الثانية من النغم الأول تراسل حدةً يعرب عنها الصائت [i] ، التكرور (١٥ مرة) فى هذه الحركة الثانية ، فى حين أن تواتره فى الحركة الأولى لا يتجاوز (١١ مرة) .

والقافية النهائية المنتهية بالمقطع الصوتى [bi] ، الذى يعنى « فى نفس » تتناغم مع تأمل الشاعر المركز على ذاته ، الذى يعبر عنه الحقل المعنوى ، وبخاصة فى النغمين الأخيرين . وسواء كانت القوافى الثلاث المنتهية بـ [in] و [bī] و [un] داخلية أو خارجية فإنها تفيد فى ترسيخ الأواصر بين البيتين المكونين للحركة الأولى ، وتسهم على هذا النحو فى التعبير عن موضوع واحد . والقافية [bābī] ، التى تعنى « باب » ، تتناغم مع فكرة الخلاص التى تمثل الداعى الأساسى للإبداع .

ومع المظهر الثرى الذى يميز تأليف الكلام فى البيت (رقم ٣) يتراسل الأداء النطقى الأكثر سرعة فى إطاره النغمى .

وفى البيت (رقم ١١) ، تتلاقى وحدة إيقاعية مع وحدة وزنية ، مكونة على هذا النحو انحرافاً يسمح لها بإبراز المزاوجة اللفظية (وقصيدة) الكبيرة فى أهميتها الموضوعية . والنداء فى البيت (رقم ٧) ليس سوى صورة من صور الخطاب وحيدة فى القصيدة ، تتناغم مع الوحدة التى تسم هويته بمسماها فى مستوى الوقفات والوحدات الإيقاعية .

وفى ثلاثة أبيات يبدو التراسل من الكثافة بحيث يتحول إلى تناغم كامل ، فالتوازن التأليفى الذى يسم الحركة الأولى من النغم الأول بمسما يتراسل مع توازن الوحدات الإيقاعية الثلاثية ، وبخاصة فى العبارتين الأولىين من البيت (رقم ٢) ، حيث الوحدة الإيقاعية الكمية ، والوحدة الإيقاعية الثلاثية ، والتوازن التأليفى ، تتلاقى معززة على هذا النحو حدة الرسالة ، ما نحة البيت انحرافاً يميزه فى مستوى الأداء النطقى والتوزيع الوزنى : هذا البيت - كما رأينا - يتمتع ، فى مستوى الأداء النطقى ، بالمدة الأطول بالقياس إلى الأبيات الأخرى ، ويكتسب من هذا الطابع قيمة شعرية ، وينغص جليظة أبرزها البيتان المعانقان المتعادلان فى مستوى هذه النغمة بقابلية أقل للغة أبرزها سقوط مفاجئ من البيت الأول الذى يظهر فى الدرجة الرابعة ، وصعود متدرج حتى البيت (رقم ٥) الذى يبتدىء به النغم الثانى . وفى المستوى الوزنى ٥/٤ من التفعيلات تؤلف هذا البيت (رقم ٢) فتبرز على هذا النحو ، وتمنحه حدة لا تلبث أن تخفف فى الشطر الثانى لأنه مَسُوسٌ بالسلسلة (جـ) المميزة بتكرار الحلقة ٧ ٧ - التى تغلق أيضاً الشطر الأول . وهذا تخفيف ينعكس فى المستوى التأليفى باستخدام مقولة أطول من المقولات الثلاث الأولى المشتركة فى تأليف هيكله .

وفى هذا المستوى من الانسجام يصبح البيت (رقم ٦) أكثر أهمية ، لها هنا تمثل السلسلة (و) ، الوحيدة فى الشبكة الوزنية للنص - تمثل انحرافاً يتراسل ، فى المستوى الثلاثى ، مع الطابع المتراوح الذى يسم تتابع الوقفات وفق الترسيم / / // الوحيدة فى النغم الثانى . وهذه الظاهرة تراسل أيضاً مع الانحراف التأليفى الذى يتمتع به هذا البيت ، ويمثله استخدام الضمير الوحيد « أنت » ، الذى يعود على قارىء - متلق . ومع هذا البروز الوزنى

والتلاوى والتأليف تتراسل سمة بارزة في مستوى الأداء النطقى ، فهذا البيت في إطاره ، كما سبق بيانه ، يشغل في مستوى المدة ، الدرجة الأولى ، فهو الأكثر بطلا بين الأبيات التى تؤلف النغم الثانى . أما في مستوى تنوع الغناء ، فهو الأفضل تقويماً في النص ، إنه الأول في اتسامه بنغمية حادة .

وثمة أهمية ، في مستوى مجرى الحدث ، لابد من الإشارة إليها ، ففي الحقيقة ، إن ترسيمة سلسلة متراوحة تبرز الأبيات الثلاثة (رقم ٦) ، (رقم ٨) ، و (رقم ٩) . وهى تتميز بجرس وحسناته المعانقتان هما الأكثر غنى بالمقاطع ، وهل هذا النحو يتراسل البيتان (رقم ٦) و (رقم ٩) تراسلاً كاملاً في شكل تؤلفه الأعداد : ٩ ، ٨ ، ٧ ، فبريطان ، هل هذا النحو ، حركى النغم الثانى إحداهما بالآخرى ، ويمرزان الوحدة التأليفية التى يتميز كل منهما بها .

والبيت (رقم ٨) ، بما أنه محصور بين بيتين يبدو التضمين في وسطهما ، فإنه يأخذ بروزاً يعزز طرائق أسلوبية أخرى ، ونجزم من ذلك نظام خاص يتمتع به في نسيج الرسالة ، ويسمى بإثارة قصوى . فاستخدام السلسلة الوزنية (ز) في الشطر الأول ، والوحدة في شبكة الخطاب ، يمنحه انحرافاً يعززه الاستخدام الوحيد أيضاً للسلسلة (ح) في الشطر الثانى . وتعايش هاتين السلسلتين في هذا البيت يمنحه تنوعاً نوعياً ، فالخلقات الخمس الأساسية تعمل فيه ، مانحة لسانه انحرافاً يميزه عن الأبيات الأخرى بأكملها .

وفي المستوى التلاوى ، هو من ناحية على علاقة تشابه ، مع البيت (رقم ٩) وفق الترسيمة / // التى تتراسل مع الموضوع الذى يعبر عنه البيتان ، ونعني به الجمال الشكل الذى يتمتع به الشئ المعتدى عليه ، وهو من ناحية أخرى يلتحم بقوة مع البيت (رقم ٧) ، لأن كلمتى القافية (أعراب) ، (أتراب) توفران لها قافية غنية للغاية ، تمثل للأذن انحرافاً في الفضاء - القصيدة ، ومشابهة صوتية تكاد تكون كاملة ، تدل على تحرر مقصود .

ومع هذا الطابع الإيقاعى في البيت (رقم ٨) يتراسل مظهر تأليفى ، فالشكل الشاذ « تبدى » ، المستخدم عوضاً عن الشكل المقعد « تدين » ، يحقق أحد مظاهر هذه السمة . والأمر على هذا النحو فيها يخص أداة التعريف في « السمع » ، إنها تتمتع في الحقيقة بقيمة جمالية تتعلق بتأويل مزدوج ، يحدد موقع القصائد الموصوفة في المستوى التملكى الخاص بالذات المتحدث ، وخارج كل حدود شخصية على حد سواء . والانحراف ، سواء أكان وزنياً ، أم تلاوياً ، أم تأليفاً ، يتناغم مع استخدام صورة إيحائية لاتندرك بالعقل ، تقوم ، على طريقة بودلير ، على التراسل بين الحواس ، وتبدو كأنها نغم يحير في نسيج الصورة الممتدة .

باختصار ، إن فعالية الانسجام الإبداعية تصل ، مع هذا البيت ، إلى سمتها ، فنجزم من ذلك ما يبعثه في التلقى من إغواء شديد .

الهوامش :

(١) ديوان ، رقم ٣٨٤ ، ٣٠٨/٤ - ٣٠٩ ، زوى (ب) ، غنيم ، ١١ بيتاً .

(٢) يشمل البيتان على أعلام مشاهير في الفروسية والبطولة ، والكلاب يراد به يوم الكلاب الأول وكانت فيه الغلبة لتغلب على بكر . والنص في هجاء محمد بن يزيد ، وهو شاعر وعسن مكثراً كما يقول ابن المعتز ، من ولد سلمة ابن عبد الملك ، معاصر لأبي تمام .

(٣) الجرس *debut* : كمية من المقاطع في وحدة إيقاعية ، والوحدة الجرسية هى المقطع الصوتى .

(٤) الوحدة الإيقاعية هى مجموع المقاطع الصوتية التى تجمع كلمات متعددة في إداة صوتية واحدة .

(٥) انظر : Morier, H., Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique p. 1. 88, éd. Presses Univrsitaires de France, Paris, 1975.

(٦) صوائت في : صوائت قصيرة ، صوائت ط : صوائت طويلة ؛ وقف ق : وقف قصير ؛ وقف ط : وقف طويل .

(٧) rime léonine : قافية غنية جداً ، فيها مقطعان صوتيان متشابهان ، أو ثلاثة

مقاطع متشابهة .

(٨) انتساب العذارى إلى حياة مدنية متحضرة ووصفهن بالحرث ، يوحى بها البيت الرابع ، حيث تحدث الشاعر عن طريق التصريح عن تضرع العطر منهن ، وعن سفورهن بعد السى . وهذا يعنى أنهن كن يضعن الحمار على وجوههن قبل السى ، وهذا من صفات الحرثات في المجتمع المباسى . ولا ننسى إلى هذا أن أبا تمام قد وصف شعره في بعض المواضع بأنه حر .

(٩) انظر : ديوان ، رقم ٣ ، ٧٨/١ ، روى ب ، بسيط .

(١٠) انظر : ديوان ، رقم ٩ ، ٣٥٠/٢ ، روى ج ، منسرح .

(١١) لنذكر أن الشعر ، هل حسب رأى أبي تمام ، فرج . راجع ما قيل من قبل .

(١٢) شئ غريب ، هذه الصورة الممتدة توحد بين معنى الإشارة : سرقة *Plat* بيع عبد مسروق تأخذه الكلمة في التشريع الرومان ، والسرقة الأدبية التى تقلص إليها معناها . وعليه ، ولادة هذه الصورة أتت من محمد نوارد خواطر أوهن ثقافة أجنبية عكف عليها الشاعر ؟ الكلمة الخامسة في هذا السبيل تتوقف على تحرر مقارن لسان مهيبين في الوقت الراهن للقيام به .

ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة

محمد عبد المطلب

(١) لقد ظهرت اتجاهات متعددة في فضاء النقد الأدبي تحاول أن تتعامل مع النصوص من منطلقات تتقارب أحياناً ، وتتباعد أحياناً أخرى ؛ لكن من بين هذه الاتجاهات يتجلى منهج أسلوبى يجعل منه النص الأدبي وحده ، دون أن يوزع جهده في مناح جانبية تتصل بالنص حيناً ، وتبتعد عنه أحياناً .

والنظر إلى هذا الاتجاه الجديد بقودنا بالضرورة إلى النظر في طبيعة النص العربي ، وكيفية مجاوبه معه . ذلك بأنه من الظلم فرض منهج نقدي يستمد قيمة من نصوص لها خواصها الفنية التي قد تختلف عن طبيعة النص العربي ؛ إذ إن الذى لا شك فيه أن كل لغة تكاد تكون حلقة مغلقة على ذاتها ، تستند من المتعاملين بها خواصها ، كما تقدم أحياناً بما يوجه حركتهم اللغوية . ومن ثم لابد أن يكون بين المنهج النقدي والعمل المنقود نوع من التوافق والتقبل ؛ لأن إعمال المنهج الغريب عن البيئة العربية قد يؤدي أحياناً إلى أحكام ظالمة ، ومن ثم يكون التوجه الأدبي بفعل هذه الأحكام في غير طريقه الطبيعي .

وبرغم إقرارنا بشرعية قيام المناهج النقدية بمختلف انطلاقاتها ، نجد أنه من الضروري تأسيس ما نختاره منها على قوائم تمتد جذورها في ثقافتنا عموماً ، وفي الأرض النقدية خصوصاً .

○ ○ ○

أما في الرؤية الثانية ، فإن الفضاء يضيق ؛ لأنها تسقط من حسابها مرجعية الأدب ، أي مفردات حاله ، ومجاوزها إلى ما قبلها . ومن ثم يصبح الكلام دائراً حول نفسه ؛ وهذا موضح تصحب الحركة فيه ؛ لأن الحدس يكون معتمد الدراسة الأول للوصول إلى الحقيقة الفنية . وعلى هذا يكون التحرك النقدي وراء النتائج التي خصوصاً ، والشعري خصوصاً ، منوطاً بثلاثة توجهات :

• التوجه الأول :

أن هناك عالماً واقعياً بما يشه المبدع ، ويستمد منه صور مفرداته ، ويمثلها من واقعها الخارجى إلى كائن داخل يتفاعل معه وبه .

• التوجه الثانى :

أن هناك عالماً داخلياً للذات المبدعة ، وهذا العالم يستمد مكوناته من عناصر مختلفة ، بعضها يعود إلى البيئة وأحرفها ، وبعضها يعود

بقول أبو حيان التوحيدي ؛ إن الكلام على الكلام صعب . . . لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكوكها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالخس ممكن ، وفضاء هذا متسع ، والمجال فيه مختلف ، فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ، ويتلبس ببعضه ببعض^(١) .

عندما نعود إلى نص أبي حيان نستنتفه ، نجد أماناً مقولة نقدية من الطراز الأول ؛ إذ من خلالها نكون في دراسة العمل الأدبي بإزاء رؤيتين :

الأولى : رؤية المبدع لعالمه .

الثانية : رؤية الدارس للغة الأدب من حاله .

ففي الرؤية الأولى ينفصح المجال أمام المبدع في القول ، نظراً لأنه يعرض لعالمه من خلال معقولاته أحياناً ، ومن خلال محسوساته أحياناً أخرى ؛ ومن هنا رأى أبو حيان أن فضاء القول يكون متسعاً فيه .

ولا شك أن النظرة النقدية على هذا النحو سوف تقود حتماً إلى عالم الداخل والخارج على صعيد واحد ، لأنها تستند إلى حقائق مادية مسموعة أو مقروءة ، وباستنتاجها تتم حلقة الاتصال بين الداخل والخارج من ناحية ، وبين المبدع والمتلقي من ناحية أخرى .

(٢)

فالكاتب إذن أن العمل الأدبي في عمومه يحتاج إلى نظرة لغوية - قبل أى شيء آخر - لفهم حقيقة بنيت ، وهذا الفهم يحتاج فوق ذلك إلى حدس يكتشف جوانب العلاقات على مستوى الجزئيات أو الكليات ، في جوانبها النحوية أو البلاغية ، كما أنه لابد من مراعاة عمليتين أساسيتين ، هما : الاختيار والتوزيع ، فما لا شك فيه أن كل عمل لغوي يقع تحت طائفتها ، لكن تتبع أنماط الأداء اللفي ، وبخاصة في الشعر ، يتضح معها أن صورة هاتين العمليتين تختلف بعض الاختلاف في الأداء الشعري القديم عنها في شعر الحداثة ، وليس الاختلاف كائناً في العمليتين ذاتهما ، وإنما هو كائن في طبيعتهما من حيث الاتساع أو الضيق ، ففى شعرنا القديم كان الشاعر محكوماً في اختياراته بإطار ضيق من المفردات ، وإطار يماثله من المدلولات ، ومن ثم كان يسهل عليه نسبياً إيقاع اختياره على مفردات بعينها تؤدي المهمة الدلالية التي تهدف إلى الوصول إليها . أضف إلى ذلك أن ضغوط المعجم هنا كانت ذات تأثير بالغ ، حتى إن التحرك بعيداً عنها كان محاطاً بسياس لیس من السهل اختراجه ، وإلا كانت مهمة المعاطلة تنتظر المبدع ، وتقاربه ، وترده في معظم الأحوال إلى الطريق السائغ المألوف .

ومقارنة ذلك بما يحدث في شعر الحداثة ، نلاحظ اتساع مجال الاختيار باتساع الدوال التي تتوافق مع تعدد مفردات الواقع المعاصر في جوانبه الاجتماعية ، والسياسية ، وفي جوانبه الروحية والمادية ، بل في جوانبه الشمورية والعاطفية . وعلى هذا يكون الاختيار متسع المسافة ، بعيد العمق ، فلوفرزنا وجود خط رأسى لمجموعة مفردات يجمعها تكوين دلالي واحد ، فإن هذا الخط يأخذ امتداداً أكبر في شعر الحداثة ، بل إنه يتحول إلى مجموعة خطوط متقاطعة ومتشابكة ، بحيث يقل فيها الضغط المعجمي ، ويزداد ضغط الحاجة لمواجهة التغيرات التي تكاد تشمل مفردات الوجود كله .

وقد يتصور البعض أن هذا الامتداد والاتساع يفضي على عملية الاختيار نوعاً من السهولة ، تبعاً لاتساع حركة العقل ، وانفصاح مجال الاختيار أمامها . لكن المعاناة الفنية تؤكد أن الأمر على خلاف ذلك تماماً ، إذ إن هذا الاتساع يحتاج إلى عمليات ذهنية أكثر تركيزاً ، وأكثر إلماً ، وليس من يبحث عن قطعة نقود معينة وسط حشر قطع ، كمن يبحث عنها وسط آلاف القطع . إن كلا منها سوف يصل إلى مطلوبه ، ولكن شتان بين جهد وجهد .

ويزداد الأمر صعوبة إذا أدركنا أن رؤية الشاعر لعالمه تعمل في خفاء على نقل مفرداته اللفوية من جدول إلى آخر ، أو من خط إلى آخر ، فدان (العدالة) - برغم الاتفاق على جوهره - يتميز مدلوله تبعاً لخلفية التعامل به ، فكرياً وثقافياً . وبالنظر إلى ذلك يمكن أن يتحرك الدال من خط إلى خط آخر يتوافق معه أحياناً ، وقد يتناقض معه حيناً .

إلى المكونات الثقافية ، وبعضها يعود إلى ظروف النشأة والتربية ، أى أن هذا الداخل مخزون يتسع زماناً ومكاناً لامتداد عمر المبدع ، كما ينسج لحركته المباشرة ، أو غير المباشرة .

وداخل هذا المخزون يتم إضافة الرؤى الجديدة ، وضمها إليه ، لكنه ضم لا يتم على معنى التكديس والتراكم ، بل على معنى التداخل والتفاعل ، أى أن كل الرؤى سوف تتشكل داخلياً على صورة ذلك المخزون ، فتأثر به ، وتؤثر فيه ، ويتهى الأمر إلى تكون داخل مخالف إلى حد كبير لما هو كائن في الواقع الخارجى .

• التوجه الثالث :

عودة هذه الرؤى إلى الخارج مرة أخرى في تشكيلها الجديد ، بعد أن صارت متممة إلى الداخل لا إلى الخارج .

ولا يمكن الإمساك بهذا التشكيل الجديد إلا بعد تحوله إلى صياغة ، من خلال المادة الصوتية ، أو الكتابية ، فهي مجرد رموز وإشارات لما مرجعها الداخل الخفى ، وفك مغاليقها يحتاج إلى فصلها عن هذا المرجع ، الذى بعد في الوقت نفسه فصلاً لها عن العالم الخارجى ، إذ إن صورها التعبيرية تمثل عالماً له استقلاله ، وله وجوده المنحصر في ذاته ، ومن هنا قال أبو حيان : (إنه كلام يتلبس ببعضه ببعض) .

والحق أن موقف الناقد أمام كل ذلك يمثل نقطة الصفر ، بمعنى أنه يتفادى التعرض للتوجه الأول أو الثانى ، وإنما يبدأ منطقة تحركه بدءاً محابداً ، أى من الصياغة في شكلها الأخير .

والأمر في ذلك يسائر منطق الإدراك ، إذ إن العالم الخارجى الذى عاينه المبدع وانطلق منه في عملية التكوين الأولى ، لم يعاينه الناقد على الوجه الذى عاينه المبدع ، أى أن هناك تغايراً حتمياً تبعاً لاختلاف الرؤى ، وتغاير زواياها . وينضاف إلى ذلك اختلاف الزمان والمكان اللذين يمثلان عائقاً صلباً بين توحد الرؤيتين ، ومن ثم يصبح كلام الناقد عن العالم أمراً خاصاً به وحده ، ومحاولة الربط بينه وبين رؤية المبدع تكون خطأ في ظلمة ، تعتمد على التخمين أحياناً ، وتعميل الرؤى ما لا تحتمله أحياناً أخرى .

وكذلك الأمر بالنسبة للعالم الداخل ، بل إنه بالنسبة إلى الناقد أكثر صعوبة ، وأشد إظلاماً ، فعملية التفاعل الداخل بين مراثيات المبدع ومخزونه الخفى في غاية التعقيد ، ومن الصعب إدراك طبيعتها ومفرداتها إلا على سبيل الظن ، أو الاحتمال ، الذى قد يصيب مرة ، ويخطئ مرات .

لم يبق أمام الناقد إذن إلا التوجه الأخير الذى تجسده الصياغة اللفوية ، ومن حدودها يمكن أن يبدأ حركته الحقيقية لإدراك الحقائق التعبيرية والفنية في الإنتاج الأدبي عموماً .

حتى مفردات الصياغة لا يمكن أن نفى بالمهمة النقدية ، لأن مرجعيتها الوضعية تقف عائقاً أمام إدراك الخلق اللفوى بتشكيلاته المتميزة . ومن ثم يكون الترجمة الأصل منوطاً بالعلاقات الكائنة بين المفردات والمركبات ، ومن هذا التوجه يمكن الكشف عن النظام الذى يسيطر عليها ، ويرصد خطوطه التى تمتد طولاً وعرضاً ، على حد قول عبد القاهر الجرجاني^(٢) .

(٣)

والنظر في عملية الاختيار يقود بالضرورة إلى كيفية تفجر الدلالة من المفردات نفسها . ذلك بأن نشأة اللغة في الأصل جاءت لتحقيق هدف الإنسان في تعامله مع غيره من البشر ؛ ومن ثم تم التواضع على مفردات تشير إلى مدلولات محددة في عالم الواقع ؛ أي أن اللغة أساساً تتصل بعالم المحسوسات . ومع نمو الحياة وتطورها ، أصبحت اللغة ذات جانبيين متميزين :

أحدهما : أن تستعمل اللغة لتشير إلى ما هو خارج عن الذات ؛ فعندما أقول : شجرة - رجل ، فأنا بذلك أشير إلى مفردات خارجية .

الأخر : أن تستعمل اللغة للإشارة إلى أمور داخل الذات ؛ فعندما أقول : أنا مبتهيج ، لا أشير إلى شيء خارجي ، وإنما تتصل مفرداتي بأمور تلتحم بذات المتحدث أحس به ، لكنني لا أراه .

وغالباً ما تنتج اللغة الأولى قضايا الحياة في عمومها ، بعلمها ومعارفها ، وبتعاملها اليومي ، وغالباً ما تنتج الثانية ما نسميه أدباً ، أو فناً جليلاً .

والمتبحر للنسق اللغوي في شعرنا القديم يلحظ - غالباً - أن تعامل شعرائه مع اللغة كان يميل إلى ربطها بالمحسوس من مفردات العالم ، فالعملية التصويرية الشعرية كانت فاعلة في المفردات بنقلها من المستوى المادي إلى المعنوي ، أو بإيقاظها في نطاق ماديها المباشرة .

والملاحظ في شعر الحدائنة أن طبيعة الاختيار كانت تعمل - في الباطن - على نقل اللغة من المحسوس إلى المجرد . حتى في تلك التعبيرات التي يتبدى منها ميل إلى التصوير ، يظل الناتج التجريدي هو نهاية ما تصل إليه ، على معنى أنها تتخلص - كلما تقدمت في التكوين - من الهوامش والتفصيلات لتصل إلى النهاية التجريدية . وعلى هذا تتحول الإشارات المفردة والمركبة تحولاً يخلصها من ارتباطها المادي ، لتعمل إلى أفق رحيب يسكن العمق الذهني والنفس .

وإذا كانت اللغة العادية لغة تصويرية ، فإن التجريد يعد ارتفاعاً فوق مستوى اللغة المألوفة ، وذلك بالتخلص من الارتباطات التي تشد اللغة إلى مرجعها الواقعي ؛ فالشاعر الحدائني لا يهتم كثيراً أن تعكس رؤيته مفردات عالمه التي يحصلها بخبراته الحسية ، بكل تفصيلاتها الأصلية والهامشية ، لأن طبيعة التفصيلات التخييرية أحياناً ، والتلاشي أحياناً أخرى ، ومن ثم تخلص الدوال للجوهر الثابت وتتعامل معه شعرياً . وكل ذلك ينشأ عن تحول خطير في حركة الشعر الحدائني ، يتمثل في أن المبدع فيه يوجه طاقته العقلية أكثر من طاقته العاطفية لإنتاج المعنى الشعري .

ومقولة كمقولة : إن الشاعر يفكر بقلبه ، ويشعر بعقله ، يصيها كثير من الاهتزاز ؛ إذ يتلاشى الأثر العاطفي ، أو يضعف ، ويصبح دوره مقصوراً على عملية نقل المفردات من مستواها الواقعي ، إلى المستوى الخيالي ، أي إكسابها طبيعتها الشعرية ؛ أما إنتاج الدلالة ، فيظل دور العقل في غالبه .

ولا شك أن التعامل التجريدي يعود باللغة مرة أخرى إلى أصولها الوضعية . ذلك بأن المواضعة كانت عملية استعاضة بالمفردات عن

وهذا يختلف - بلا شك - عن تعامل الإبداع الشعري القديم مع الدوال نفسها ، إذ إن حدودها كانت واضحة بالنظر إلى مرجعيتها المعجمية . ومن ثم لم يكن هناك تمايز واضح في التعامل مع الدوال من شاعر إلى آخر إلا في النادر أو القليل . وهذا التمايز يحكم في الغالب بعملية التوزيع ، أو بالسياق ، لا بالاختيار في حد ذاته . ومن ثم يكون الكشف عن الدلالة في شعر القدماء أقرب منه في شعر الحدائنة ، لا لصعوبة أو سهولة ، وإنما لتساع عملية الاختيار أو ضيقها هو الذي يتيح للدارس أن يقع قريباً من الدلالة في الشعر القديم ، ثم أن يقع قريباً منها ، أو بعيداً عنها في شعر الحدائنة .

كما أن مهمة الدارس أو المحلل تكون أكثر سهولة في الشعر القديم عنها في شعر الحدائنة ، نتيجة لأن التمرس بالمعجم الشعري عند القدماء يأخذ طبيعة شمولية ؛ على معنى أن الدارس يظل يتبع النتائج الإبداعية حتى يتكون لديه الإلمام كل بمجمعه ، في حين أنه في شعر الحدائنة يكاد يغلق كل مبدع على معجم خاص به ؛ ومن ثم يحتاج الدارس إلى الإلمام بهذه المعاجم منفردة ، ثم يحتاج إلى النظر إليها كلها في مرحلة ثانية ، حتى يتحقق له التصور الشمولي لحركة الإبداع .

ومع ربط الاختيار بالتوزيع ، تزداد العملية الشعرية الحدائنية تعقيداً ، من حيث أصبح التوزيع منوطاً بعلاقات نحوية محفوظة ، وعلاقات أخرى يخلقها الشاعر خلقاً . حقاً إن هذا الخلق قد تعامل معه الشعراء القدامى ، لكنه لم يكن يمثل هذا الاتساع والتعقيد ، ولم يكن يمثل هذه الكثرة والاطراد .

ويجب أن نأخذ في الحسبان أن الخلق ليس من عدم ، وإنما هو خلق له ركانته التي تضعه في إطار السلامة ، لكنها تصيفه إلى ما أسماه القدماء : الاتساع في الكلام ؛ فالفاعل النحوي ، يظل على يابه قديماً أو حديثاً ، لكن تتبع التحليل لشعر الحدائنة قد يكشف أحياناً عن تحول هذا الفاعل في البنية التحتية إلى مفعول دلال . وقس على ذلك كثيراً من القوالب النحوية التي تحرك فيها الحدائريون حركة جدلية بين السطح والعمق ، فيولفون بينهما أحياناً ، ويخالفون بينهما أحياناً أخرى ، دون أن يجاوزوا حدود السلامة ؛ فمسألة الصواب والخطأ بعيدة تماماً عن التسامح في القديم أو الجديد .

وعندما ننظر إلى نموذج من شعر أمل دنقل بقول فيه :

تأكلني دوائر الغبار

أدور في طاحونة الصمت ، أذوب في مكان المختار^(٣) .

نلاحظ أن الذات تتحول على المستوى الوظيفي بما يجعل العلاقات النحوية نفسها غير ثابتة داخل الجملة الشعرية المحدودة .

فالذات - في السطر الأول - تقع مفعولاً لفاعل غير مؤثر حديثاً (دوائر الغبار) ، ثم تتحول - في السطر الثاني - إلى فاعل (أدور) ، الذي يؤثر في منطقة خارج إطار الدلالة (طاحونة الصمت) ، ثم يأتي تحول ثالث تصبح فيه الذات في منطقة متداخلة بين الفاعلية والمفعولية (أذوب) ؛ فالفاعل هو المفعول في آن واحد ، وفاعليته تأتي بحكم الوظيفة ، في حين تأتي مفعوليته بحكم الناتج الدلالي .

وعلى هذا النحو المركز يتم إنتاج الدلالة في شعر الحدائنة من خلال الاختيار أولاً ، ثم التوزيع ثانياً ، لا على النحو الذي أنتج الدلالة في الشعر القديم .

المنطقية ، إذ ثبت لها العجز عن إدراك هذه المسألة التي تعيشها بيروت .

(٤)

ويكاد يكون التعبير بالمفارقة أكثر الأبنية انتشاراً في شعر الحدادة . ذلك بأن الشعر القديم في مجمله كانت له نظرة وحيدة البعد في هذه الناحية ، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهي العملة ؛ وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبين عند النظر إلى الجانب الآخر . وهل هذا جاء التعبير بالمفارقة في الشعر القديم مرتكزاً على ساق واحدة ؛ أي أن الشاعر يرصد وجهها معنياً ، ثم يعود مرة أخرى ليرصد الوجه الآخر ، في حين يستطيع الشاعر الحدائي بإمكاناته التعبيرية أن يعاين الوجهين حل صعيد واحد . ومن هنا كانت المفارقة عنده عملية متكاملة ، بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد ، ساعة إنتاجها للآخر .

إن المبدع عادة ما يضح نفسه في رؤيته لمفردات عالمه في منطقة وسطى ، وهل هذا النحو يتمكن من الرؤية المزدوجة ، فما إن يقع الإدراك حل وجه معين حتى يجذب إلى الجانب الآخر ، بل ربما كان الجذب النابع من المركز موجها للرؤية إلى عدة جهات في آن واحد . ومن هنا تصبح الرؤية ذات طبيعة شمولية ، تدرك التفاصيل إدراكاً مجملأ داخل الإطار الكل ؛ فهي لا تغيب ، وإنما تذوب داخل الكل . ومن هنا تستطيع الرؤية الشعرية إدراك عالمها بأقل جهد ممكن .

إن المفارقة ظاهرة أساسية في الطبيعة الإنسانية، بل في الطبيعة غير الإنسانية . وتكاد تكون سلسلة التقابلات هي أبرز السلاسل التي تنتظم الحياة ؛ فلا كبر إلا وله صغر ، ولا أول إلا وله آخر ، ولا حياة إلا ومعها الموت .

والإدراك الفطري عند المبدع هو الذي يقوده إلى ربط هذه الإدراكات بعالمه الشعري ، ثم يقوده بالضرورة إلى لغة تحتويها ، ليحقق التوافق بين الصياغة والعالم ، دون أن يفقد في هذه العملية ذاتية التي قد تميز بين عناصر المفارقة ، فتزيد في هذه ، وتقص في تلك ، دون أن تخل بالبداية الأساسية الذي تتحرك في ضوئه .

والرؤية القديمة القائمة على المفارقة تكاد تسيطر على النغمة الشعرية. سيطرة كاملة ، لكنها - كما قلنا - تنبع من الانفصال الذي يضع أحد الطرفين في جانب ، ويضع الطرف الآخر في جانب آخر .

ولننظر إلى قول المتنبي :

أهالب فيك الشوق والشوق أهلب
وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب
أما تفلط الأيام في بأن أرى
بغيبضا تنأى أو حبيباً تقرب
ولله سيري ما أقل تبيُّ
عشية شرقي الحدالي وغرب
عشية أحفى الناس من جفونه
وأهدى الطريقين التي أنهنب^(٥)

استحضار الأشياء مادياً أمام العين . وهل هذا يكون شعراء الحدادة قد ارتدوا باللغة إلى طفولتها ، ليلخصوا بها رؤاهم الخاصة والعامة .

وربما كان ذلك وراء بروز دور الشكل وأهميته في البناء الشعري . والمقصود بالشكل هنا هو الانتقال بالصياغة من المستوى العادي المسالوف ، إلى المستوى الفنى ، ومن ثم تسقط منه هوائيته وتفصيلاته ، وما بقي منها يتحول إلى وسيلة لا غاية ، أي أنها تعمل في إطار التجريد ، بحيث تقود الصياغة تدريجاً إلى الجوهرى والاصيل .

ويجب أن نأخذ في الحسبان دائماً أن عالم العقل مهما بلغ تجريده لا بد أن يتصل بعالم الأشياء ؛ فهي مصدره الأول ، وإصاها إجمالاً مطلقاً يقود اللغة إلى التعامل مع غيبيات ذهنية ، تقود بالضرورة إلى السقوط في هوة الإلغاز والإبهام البعيد عن الحقيقة الفنية .

وهذه الحقيقة هي التي تمثل وقفة شاعر الحدادة حين يريد بفنه أن يشير إلى عالمه في ظاهره أو باطنه . وهو في هذه الإشارة يحيل العالم إلى لغة تسمح للمتلقى بفك مغاليقها ، وإعادتها مرة أخرى إلى منبعها الأول ، وكأنه يقوم بعملية إبداع موازية للعملية الأولى .

ويمكن أن نعاين هذا الموقف الشعري للغة عند عبد الوهاب البهاق في (الرحيل إلى مدن العشق) حيث يقول :

رحلت حين الشمس

رحلت مولاي

رحل البحر الأبيض

رحلت بيروت

رحل الشارع والمقهى^(٦)

واللغة هنا تشير إلى واقع محدد بكل تفصيلاته ، وكل هوائيه ، لكنها تحركت منه حاذفة ما يحوق وصولها إلى جوهر الموقف ، ومن ثم تحولت (بيروت) من واقعها المادي إلى كائن مجرد ، قد تختلف خواص مفرداته وتمايز ، لكنها تصب في إطار نهائي قد لا يكون به من خصائص مفرداته إلا أقل القليل ، لكنه مع هذه القلة يقدم إطاراً تعبيراً يستطيع متلقيه أن يحسك بالحقيقة الجوهرية فيه ليقول : هذه هي (بيروت) .

وتتمثل بدايات التحول التجريدي مع الشكل الرأسى للتكرار ، الذي صنع موقفاً أساسياً بالنسبة لبيروت ؛ فهي من حيث واقعها المادي تتكاثر فيها الخطوط والعلامات ، وتتمدد فيها مظاهر الحياة ، وعلى الجملة تحتوي على تفصيلات وتفرعات لا حدها ، وإسقاط كل ذلك هو الذي يسمح للرحلة أن تتم ، سواء أكانت إلى عالم السماء ، أم كانت إلى عالم الأرض ؛ إذ المهم في ذلك أن الذات تشعر بوقوع المسألة ، في وحدتها وسط فراغ لا نهائي ، لأنها وحدها التي لم تستطع الرحيل .

وتزداد طبيعة التجريد تجلياً مع تصور خط الرحلة ، إذ هو خط معكوس ، يكاد يقلب حقائق الوجود ، بل هو يقلبها حقاً ؛ فرحلة الذات تحولت إلى ثبات ، وثبات الموضوع تحول إلى رحيل ، ومن ثم انبعثت الحقيقة الجوهرية الكائنة في الموقف الشعري برمته ، وهي أن الرحلة رحلة نفسية داخل الذات ، ومن ثم فقدت كل علاقتها

تنتمي إلى موصوف غير الموصوف الذي ينتمي إليه (الجفاء) ، أي أن وجهي العملة يتمايزان على امتداد الصياغة .

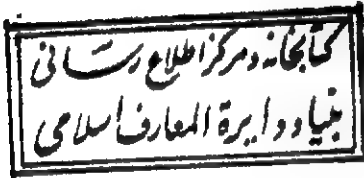
والنظر إلى بناء الأسلوب في شعر الحدادة ينبيء عن تمايز في بناء لغة المفارقة ، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين ، ومن حيث تتم الرؤية للجانبين من زاوية واحدة ، حل معنى أن كل جانب يتميز بشفافية تكشف عن الجانب الآخر بوضوح .

يقول عز الدين إسماعيل في (إيجرامات) :

« اللون الصريح »

استعرضت الألوان لكي أنسج لي ثوباً يسترن
فتنازعني الأحمر والأخضر والأبيض والأسود
كل يستعرض أبته
لكي أثرت أخيراً لون جنون
أن أستر عري في عري .

« بخلاف »



— لا

— نعم

— لا

— نعم

(واحد منها قاتل أو قاتيل) (١٦) .

والأسطر مشبعة بالمفارقة التي جاءت الصياغة لتشير إليها في وضوح أحياناً ، وفي خفاء أحياناً أخرى .

في السطر الأول تبرز الذات في دور مزدوج ، إذ كانت هي الذات والموضوع على صعيد واحد ، حيث ينبع التوتر من موقف الذات في استعراض ما حولها ، ثم اختيار ما يلقى بها . وهنا يأتي الموضع من خلال المفارقة بين اللحظة الأنية التي تنبئ عنها الصياغة دون أن تصرح بها ، وهي حالة (العراء) ، لكي تتوازي مع حالة (الستر) . لكن الملاحظ ، أن الحالة الثانية بشفافيتها تكاد تكشف الحالة الأولى ، أي أن الذات في عالمها تعيش المفارقة في لحظة واحدة .

وفي السطر الثاني تزداد الذات إغراقاً في توترها باتساع دائرة الاختيار ، حيث تعتمد أوجه المفارقة لتصير أربعة ألوان تتهدى في موقف واحد ، كل منها يحاول إزالة التوتر بإزالة أسبابه ، أي (ستر الذات) .

ويكمل السطر الثالث دور الألوان في إزالة التوتر بإبراز مميزات كل لون .

ويمثل السطر الرابع ارتداد الذات إلى الداخل في حركة سريعة رافضة لمجرى الحل من الخارج ، ورغم المغريات الاستعراضية ، إذ يصبح للذات لونها الخاص ، الذي يتناقض مع غيره من الألوان الخارجية ، وهو لون (الجنون) ، أي أن المفارقة هنا تنبع من التلازم بين الخارج والداخل في رؤية الواقع .

والأبيات تعتمد المفارقة لغة أساسية لإنتاج الدلالة ، لكنها المفارقة الانفصالية — إن صح التعبير — حيث تواجه الذات مشايرها الداخلية المتوترة في البيت الأول ، فيأتي فعل (المغالبة) في أنفة ، وينتهي الأمر بتحوله من صيغة (الفعل) في البداية ، إلى صيغة (الاسم) في النهاية ، إعلاناً لانتهاج مرحلة التوتر بانتقالها من التحرك إلى الثبات ، وانتصار الموضوع على الذات .

ومع الشطرة الثانية ، تبدأ مرحلة توتر خارجي ، تتوازي مع مرحلة الشطرة الأولى ، لكنها تفارقها من حيث اتصالها بالرصد الخارجي بين (الهجر والوصل) ، لتنتصر في المعجب (للوصل) ، الذي تزداد حدته وصعوبته حتى تجاوز الهجر .

ثم يأتي البيت الثالث ليجمع — في المفارقة — بين التوتر الداخلي والخارجي على صعيد واحد ، فمن الداخل يأتي التقابل بين (البغض والحب) ، ومن الخارج يأتي التقابل بين (النأي والقرب) ، وهذه المفارقة تقع تحت طائلة الأسان ، أي أنها تفرز تقابلاً مضاداً على المستوى الباطني ، حيث يصير الواقع الذي تواجهه الذات هو : (تقرب البغض ، وإبعاد الحب) .

ويستمر البيت الثالث في لغة المفارقة التي تفجر من الذات كل مشاعر المعجب فيها تواجهه ، أو فيها تتوجه إليه ، ومن ثم يكون الجمع بين (المسير والتوقف) ، مع ملاحظة أن التوقف (تثنية) يقع تحت سيطرة (أقل) ، ليكون في مفارقتها قريباً من مقابله وهو (السير) ، وكلا الأمرين يقع تحت سيطرة المعجب (الله) ، ليكون الناتج متصلاً بما سبقه من نواتج في البيتين السابقين ، وتتمثل في انطلاق كل انفعالات الذات في مواجهة المفارقة الحياتية التي تتصادم مع كل رغباتها .

ويأتي البيت الرابع ليكمل حلقة المفارقة في عقد العلاقة بين (الخفاوة والجفوة) ، ثم ارتباطها بالذات ارتباطاً مغلوطيناً يحتاج إلى تعديل ، لتستقيم للذات خطوات حركتها الاختيارية تجاه من تحب لا من تكره .

لكن الملاحظ في بناء الأسلوب أن المفارقة ظلت قائمة على الانفصال في كل خطوة تعبيرية ، حل معنى أن يظل (الهجر) في جانب من الرؤية ، ثم يأتي (الوصل) في الجانب الآخر منها . وهكذا الأمر في الأسطر الأربعة ، التي تمثل حركة دلالية متكاملة ، تحتوي في داخلها حل خطوات تعبيرية تنتمي مفرداتها إلى حفل دلالي واحد ، هو حفل (المحيرة) التي تسيطر على الذات في انغماسها في مفارقات الواقع .

وهذه المحيرة تتعامل مع المواقف المتقابلة منفردة ، فكل طرف تعينه في جوانبه المخصص له ، ثم تلقت لتعائن السطرف الآخر ؛ فـ (البغض) يأتي مع البعد ، و (الحب) يأتي مع القرب ، ويتأكد الفاصل بين الطرفين بزورع الأداة (أو) التي تنفي الاجتماع والاتراق في لحظة واحدة .

ويستمر هذا النمط في الربط بين المسير والتوقف ، وبين الخفاوة والجفاء ، وفي كل ذلك يكاد يكون كل طرف كياناً تعبيرياً قائماً بنفسه ، حيث تحتلف الدوات التي تمثلها : (فالبغض) — مثلاً — ينتمي إلى موصوف غير الموصوف الذي ينتمي إليه (الحب) ، و (الخفاوة)

من هنا نقول : إن لغة شعر الحدائق لغة رمزية ، لا بالمعنى الضيق لهذا المذلول ، بل بالمعنى المعجمي الشعري ، حيث تصبح لغة الشعر معاجمها الخاصة بها . وهذا يقتضى - بالضرورة - ممن يتعرض لشعر الحدائق بالقراءة أو الدراسة ، أن يكون لديه إلمام بمعجمه الذى استقى منه الحدائقون لغتهم الشعرية .

ولا شك أن الإلحاح على لحظ تعبيرى بعينه ، يتحول تلقائياً إلى مخزون للمعجم الشعري ، يتعامل به اللاحقون ، لكن في حدود الإطار النفسى والعقل الذى يسمح بالتمايز . وهذا بدوره ينقل الدال من كونه وحدة معجمية ، إلى كونه حقلاً دلاليًا موسعاً ، وهو حفل يستوعب إسقاطات شعراء الحدائق بالنسبة لرموز عصرهم التى قاموا بصنعها ، أو التى توارثوها عن سبقهم . ويجب أن يراعى - بصفة لازمة - خصوصية الموقف الشعري .

ونستطيع أن نلاحظ جانباً من هذه المعجمية الشعرية في (مرثية امرأة جميلة) - (محمد أبو سنة) :

هل يذكرها النهر ؟
هل تذكرها الشجرة ؟
هل يبعثها الصيف الأبيض زهرة ؟
أو تولد نجماً فوق جبين الليل
هل يسكبها الساقى كأساً ذهبية
في حلق العاشق ذات مساء^(٩) .

وخصوصية الموقف الشعري تنعكس على الصياغة في نقل المرأة من حدود دلالتها المعجمية ، إلى اعتبارها دالاً في حفل آخر هو (حفل الطبيعة) . ومن هنا تحولت (المرأة) - من خلال الملفوظ الشعري - إلى كائن رمزي يتشكل من عدة طبقات ، أو يحتوى على عدة إمكانات

هى :
المرأة = النهر
المرأة = الشجرة
المرأة = الصيف
المرأة = الزهرة
المرأة = النجم
المرأة = الخمر

فالربط بين الدال (المرأة) ، والمذلول القاموسى ، قد اتسع في هذه البنية الشعرية ليحتوى حقلاً متكاملًا من حيث البيئة المكانية ، ومن حيث الخواص الداخلية ، مع الإبقاء على عملية التوازي القائمة تعبيرياً بين الدال والمذلول . فالمرأة هى المرأة ؛ لكن لكل تجربة امرأة ، بحيث يمكن لهذه المرأة أن تحمل في الموقف نفسه كلما تعددت التجارب ، مع التبديل في مفردات الحفل الدلالي بما يلائم الموقف الجديد ؛ فقد ترتبط المرأة بمعجم الحيوان مثلاً ، أو بمعجم الكواكب ، أو غيرها من المعاجم ، مع احتفاظها بموازيها الدلالية^(١٠) .

أما السطر الخامس فهو قمة التلاحم بين وجهى العملة ، حيث يتحول (السطر والعمرى) إلى كيان واحد ليس بينهما انفصال ، بل يمكن رؤية أحدهما حيث نظرتنا إلى الآخر ، ونكاد نلمس كل واحد منهما إذا لمسنا الآخر . وهذا التوحد في المفارقة يعلن صراحة عن أن إزالة التوتر يكون بالانغماس في التناقض ، وكسر القاعدة المنطقية التى تقول : إن التناقض لا يجتمعان معاً ؛ فالذات برغم طاقة الاختيار التى تمتلكها ، اتجهت طواعية إلى حل غير مطروح على مستوى الواقع ، وإنما جاء طرحه من رؤية خاصة لواقع خاص يمكن أن تعاقبه الذات .

والإبجرام الثانية تبدو كتلة تعبيرية واحدة ذات خطين متقابلين : النفى والإثبات . ويرغم تعدد الأصوات داخل النص ، نجد أن الملفوظ يؤول إلى وحدة تجمع بين صوتين في صوت واحد ، فالنفى هو الإثبات ، والإثبات هو النفى ، ومن ثم ينتفى التقابل والمفارقة في المستوى الباطنى ، وإن ظل لها وجودها في البنية السطحية . ومن ثم كان السطر الأخير بمثابة بيان تفسيري للحقيقة السابقة عليه ، فكل من طرفي المفارقة صالح لأن يحمل على صاحبه بالأصالة لا بالإنباء .

فالمفارقة عند عز الدين إسماعيل تعتمد التوحد ، في حين أنها عند المتنبي - كما رأينا - تعتمد الانفصال ، ووسيلة المفارقة عند كل منهما لغة تفرز دلالة تسمح بهذا التصور ، بل تؤكد^(١١) .

وليس معنى هذا أن طبيعة المفارقة - على النحو الذى تعرضنا له - صفة تغطي مساحة الشعر القديم كله في جانبه الانفصالي ، كما تغطي مساحة شعر الحدائق كله في جانب التوحد ، بل قد يكون هناك أو هنا ظواهر تعبيرية تنبئ - عن غير ذلك ، لكن التأمل الكلى لا يد أن يفودنا إلى هذا التصور بالنسبة للغة المفارقة في شعر الحدائق .

(●)

ولا شك أن اللغة في شعر الحدائق تقوم على عملية توازي بين الدال والمذلول ، على معنى أن الشاعر ينظر إلى المفردات بما هى رموز لمذلولات ، لكنها لا تقع تحت طائلة الجبرية ، بل يتدخل شاعر الحدائق بإمكاناته الفنية في خلخلة العلاقة القائمة بين الدوال والمذلولات ، مع الإبقاء على الطبيعة الرمزية التى تتيح للمبدع تجاوز السطح الدلالي ، وإعمال التأويل في كل ما يقع في إطار رؤيته . وعلى هذا تكون معاودة قراءة هذا الشعر بمثابة عملية استنطاق للصياغة للوصول من سطحها الدلالي إلى حقيقتها المستورة . وفي هذا المجال يتداعى - في عملية القراءة - كثير من المخلفات الثقافية والأسطورية التى تستدعيها التجربة الشعرية من المخزون الذاكرى .

والخاصية الرمزية القائمة في بنية أسلوب شعر الحدائق ، تبعد كثيراً عن طبيعتها القائمة في مجالات أخرى ، كالمنطق والرياضة وغيرها^(١٢) ، إذ إن طبيعتها الشعرية تستلزم لغة ذات كثافة خاصة ، لغة تبعد عن الربط التمسنى بين مفردات معينة ، ودلالات تتصل بها ؛ فليس من المعتمد في هذه اللغة أن يرتبط ذكر السه بالسمو والرفعة ، وأن يرتبط ذكر الأرض بالانحطاط والحيوانية ، وإنما يتم التعامل مع هذه المفردات في إطار من السياق الذى يحتوىها . ومن هنا صبح أن تتبادل هذه الرموز رموزاتها تبعاً للسياق والموقف الشعري .

الباطني ، وإن تبدى السطح مليئاً بالكثرة ؛ إذ إن وحدة التحرك الثوري هي الناتج الأول الذي تفرزه الصياغة .

ولا شك في أن ذوبان الجزء في الكل هو أول خطوات التجريد ، حيث تخلصت الدوال من ارتباطها الوضعي المحدود لتذوب في إطار (الأمنيات السالبة) .

وعلى هذا النحو تستحيل الدوال إلى رموز مفرغة الدلالة ، لتتصهر داخل إطار كل ، يتحرك من المقيد إلى المطلق ، من الجهد الفردي إلى العمل الجماعي ، الذي لا يلقى خصوصية المواقف الثورية بالنسبة لبيئتها المكانية ، ولكنه يلغىها بالنسبة لبعدها التأثري .

وافتراش المطلق لفضاء النص كان ولید بنية التكرار التي ربطت بين منطقتين دلالتين هما : منطقة (النسي) ، ومنطقة (الأمنيات) ، وعن هذا الطريق ، تم التحول الممتد الذي يصل تيار الوعي الثوري بالواقع الحي .

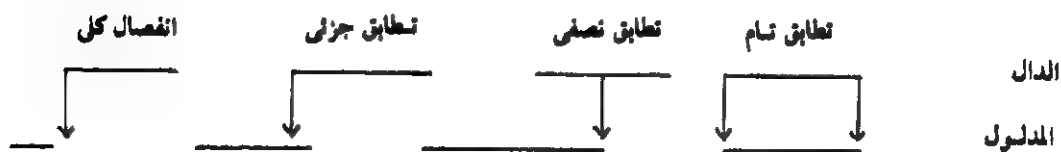
(٦)

واهتزاز التوازن بين الدال والمدلول ، الذي تمجّل في اللغة (الرمز) ، يكاد يصبح أساساً فنياً لإنتاج الدلالة في شعر الحدادة . ذلك أن عملية الاختيار تتم لإحداث توافق بين الرؤية الخارجية ، والمخزون الداخلي ؛ فإذا تم التوافق ، تم الاختيار ، وخرج اللفظ من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل . والوجود الأخير يمكن ملاحظته ورصد ما فيه من توافق أو تخالف مع الشيء المعنى به .

وعند هذه النقطة تبدأ ملاحظة خواص الاهتزاز الدلالي ، من حيث الكم ، ومن حيث الكيف . فإذا كانت الملاحظة ناطقة بتمام التوافق ، كان ذلك جديراً بلغة الحياة اليومية ، أو لغة العلم الصارمة ؛ أما إذا نطقت الملاحظة بوجود مفارقة وإن كانت طفيفة بين الدال والمدلول ، فهنا نكون في قلب التعامل الفنى مع اللغة على وجه العموم ، ومع الشعر على وجه الخصوص .

ويعتد اتساع الانحياز بين الدال والمدلول ، تتأكد شاعرية الصياغة . ونقصد بالانحياز هنا ، أن يظل هناك نوع من التماس بين الطرفين ؛ لأن الانحياز الكل الذي يفصل بينهما يخرج العملية التعبيرية من نطاق الشعرية ، بل ربما من نطاق التعامل اللغوي على إطلاقه .

ويمكن أن نصور الشكل التجريدي لعملية الانحياز بين الدال والمدلول في الأداءين : المألوف والفنى على هذا النحو :



وقد تستحيل اللغة إلى رمز محدد نتيجة لامتداد الدلالة ، على معنى أن يصبح الناتج الدلالي دفقة واحدة . وفي هذا النمط من الأداء تلعب البنية التكرارية دوراً بالغ التأثير ، من حيث تكون مفجرة للامتداد ، ومن حيث تكون مولدة لشبكة العلاقات التي تصنع الامتداد في جملة .

وعلى هذا النحو يقول محمود درويش (عن الأمنيات) :
لا تقل لى :

ليتى بائع خبز في الجزائر

لأهلى مع ثائر !

لا تقل لى :

ليتى راهى مواشى في اليمن

لأهلى لانتفاضات الزمن !

لا تقل لى :

ليتى عامل مقهى في هثانا

لأهلى لانتصارات الحزائى !

لا تقل لى :

ليتى أحمل في أسوان حملا صغير

لأهلى للصخور !^(١١) .

ويشكل فعل القول الواقع تحت سيطرة (لا) الناهية نقطة تفجر الدلالة ؛ إذ يحمل على تكون ثنائية حوارية بين الذات الظاهرة ، والذات المستترة . وعن طريق هذا الحوار يتجلى الموقف الشعري في جملة .

ومن المدهش أن الناتج الدلالي يأخذ غمطاً معاكساً لحركة الصياغة ؛ فعلى حين أنها تتقدم إلى الأمام ملفوظاً وخطاً ، يتراجع هو إلى الوراء ذهنياً ، على معنى أنه يبدأ تقديرياً من منطقة (الإثبات) المفترضة في فضاء النص ، وهي تحقق وجود مفردات ذات طابع مدنى وسط تيار الثورة . وهذه المفردات هي :

بائع الخبز - راهى الماشية - عامل المقهى - الحمالى

الجزائر - اليمن - هثانا - أسوان

ومن هذه المنطقة يتم التحرك الودائى عن طريق حرف السلب الذى ينقل المفردات إلى منطقة المدمم ؛ وهى بالضرورة سابقة على منطقة التحقق .

وبرهمن تعدد مفردات الواقع ، نلاحظ نوعاً من التماسك الذى يعلو على التفصيلات ؛ على معنى أن الكلية تحجب الجزئية في المستوى

الاهتزاز التي تحدث انزياحا يبعد الدال عن مدلوله ، فيخلق بذلك مساحة مفرغة من الدلالة ، تنضاف إلى فضاء النص .

ومواصلة الكشف عن التكوين النحوي في الشعر ، يتأتى معها الوصول إلى البعد الكمي لعملية الاهتزاز ، أو الانحراف ، فالمفعول به (الطريق) يتحمل اهتزازاً آخر نتيجة لتعلقه بحرف الجر (إلى) ، الذي يتصل بغاية هي (النار) .

فكان الاهتزاز يتأتى من جانبيين في آن واحد . ومن هنا اتسعت مساحة الانحراف ، بحيث أصبح (الطريق) مثلاً لحياة كاملة ، تختم الاستجابة الواحية للقيادة ، كما تختمل التحرك والانتقال من عالم الموت والسكون إلى الحياة والحركة المعمتين بكل المشاعر والإحساسات .

لكن برغم هذا الاهتزاز يظل هناك بقايا تطابق بين الدال والمدلول ؛ إذ يظل البناء التعبيري محتفظاً ببعض الهوامش الدلالية التي تربط (الطريق) بالوسيلة ؛ ومن ثم تكون الوسيلة هي المساعد الدلالي على الوصول إلى الغاية (النار) .

وعلى صعيد آخر يمكن رصد الاهتزاز في السطر ، ونواتجه في الانحراف ، من خلال استيعاب كل للسطر في جملة ، حيث ينكشف وجود انحراف آخر لا يمكن الإمساك به إلا إذا أهدنا للسطر صورته الأولية ، أي وضعه في منطقة (الصفر) ، فيصبح على النحو التالي :

يقود الطريق إلى النار .

لكن هذه العودة تضيق معها كل الشاعرية الكائنة في بنية السطر ؛ فدورها محدود في الكشف عن طبيعة الانحراف ، ووضعه إلى غيره من الانحرافات ، حيث يتحقق من مجموع ذلك ما نسميه بفضاء النص .

(٧)

وقياس الانحراف الكمي الذي عايناه ، يتبعه بالضرورة قياس كيفي ، وبما أن العلاقات الكيفية متعددة ، فإن رصد إحداها نظرياً ، وتطبيقاً ، يمثل نموذجاً يمكن التعامل من خلاله مع غيرها من العلاقات .

فمن الظواهر اللافتة في شعر الحدادته جمعه بين العام والخاص على صعيد واحد ، ويتجلى هذا المظهر في تتبعنا لمفردات هذا الشعر ، وكيفية ارتباطها بما يسبقها وما يلحقها .

وهذا التبع يقودنا إلى رصد المؤشرات اللغوية التي ينتمى بعضها إلى (الأنا) ، وبعضها إلى (الآخر) ، وكيف أنها يتولان إلى نوع من التوحد الذي يجعل من الخاص عاماً ، والعام خاصاً .

(فالأنا) يزداد شعورها بذاتها في شعر الحدادته ، لكن هذه الزيادة تتضاعف مع ارتباطها بـ (الآخر) . ولا يؤثر هنا إن كان (الآخر) ينتمى إلى مفردات من حقل الذات ، أو كان من غيرها من الحقول التي ترتبط بها ، أو تنفصل عنها . نعم هناك نماذج قد غلبت فيها (الأنا) أحياناً ، وغلب فيها (الآخر) أحياناً أخرى ، لكن هذا وذاك

فالقدر الإبداعية تتمثل في الحفاظ على جزء من العلاقة ، مهما كان ضئيلاً ، ولا يتحتم أن يكون هذا الجزء متصلاً بالمعنى اتصالاً كلياً ، بل يكفي أن يحمل جرثومة المعنى ، أو أن يشير إليه على نحو من الأنحاء .

ولعل كثيراً مما نواجهه من غموض وإبهام في الأداء الشعري الحدائث يرجع أحياناً إلى افتقاد جزئية العلاقة بين الدال والمدلول ؛ إذ بافتقادهما يصبح من حق المتلقي أن يحدس المعنى على النحو الذي يفهمه ، أو الذي يقدره ؛ لأن إطار التواصل اللغوي قد ضاع ، وبضياحه تتمزق العلاقة الرابطة بين أطراف العملية الإبداعية : المنشئ - العمل الإبداعي - المتلقي .

ومن حيث الكم لا بد من رصد الانحراف الواقع بين الدال والمدلول ، ومدى تأثير ذلك على ما سبقه ، أو يلحقه من دوال ؛ إذ يتسارع الاهتزاز والانحراف ، تتجمع مساحة واسعة مفرغة من المواضيع اللغوية ، هي ما يمكن أن يعد فضاء الدلال الذي يسبح فيه المعنى الشعري .

ومن الناحية الكيفية يمكن أيضاً تقدير المسافة الكيفية التي تفصل بين الدال والمدلول ، حيث تتصل بالعموم والخصوص ، والإطلاق والتقييد ، والجنس والنوع ، إلى غير ذلك من الخواص الكيفية التي تجمع بين الطرفين .

ورصد الاهتزاز كماً وكيفاً يضع أمامنا الناتج الشعري في صورة قريبة من رؤية الشاعر الأولى ، بل ربما يقودنا إلى التفاعل الحاد بيننا وبين المفردات الداخلة .

وعلى هذا النحو نتابع هذه الأسطر لعل الشرفاوي من قصيدته (ركعتان للمثق) :

أقود الطريق إلى النار

أصعد - في نشوة - عتبات التاريخ ،

أنبع صوت الإضاءة في عتمة الكون ،

فصف الرياح عيامي ، الجراح رغبتي

وقالني الانتشار^(١٣) .

وقياس مسالة الاهتزاز تقتضي رصد العلاقة النحوية بوصفها وسيلة ضبط للعلاقة بين الدال والمدلول من ناحية ، وبين الدوال بعضها وبعض ، من ناحية أخرى ؛ إذ لا يمكن رصد الانحراف إلا بتحديد الوظيفة النحوية .

ولنبداً بالفعل (أقود) في السطر الأول ؛ فهو في نطاق كونه علامة لغوية مفردة ، لا نلاحظ فيه أي اهتزاز يحل بإشارته إلى الزمن والحدث المحددين . ولكن عند رصد العلاقة بين الفعل والمفعول (الطريق) ، ينكشف لنا أن ثمة اهتزازاً قد تم على وجه اليقين . وهنا تأتى الاحتمالات التي من خلالها تتم عملية الرصد ؛ إذ يمكن أن يتحقق الاهتزاز في الفعل نفسه ، على معنى أن لفظ (أقود) يشير إلى شيء آخر غير (القيادة) ، كما يمكن أن يكون الاهتزاز قد تحقق في المفعول (الطريق) ، ليمكن من تحصيل أثر الفعل فيه ؛ أي أن الكشف عن العلاقة النحوية تقتضي بالضرورة الكشف عن ظاهرة

يظل لها لون من التجاذب الذي يشد كلا منها إلى الآخر ، في محاولة لبلوغ مرحلة التوحد التي أشرنا إليها .

وفي سبيل الوصول إلى ذلك يحدث - على المستوى التعبيري - تحويرات في بناء الجملة بحيث تنتهي إلى حلول (نحن) محل (الأننا) ، ثم من (نحن) تتحول الإشارات اللغوية إلى الجمع بين الطرفين على المستوى الدلالي .

والواضح أن الناتج الشعري كان استجابة لطبيعة العصر ، وتماشا مع حقائقه ، فشاعر الحدائق ينظر إلى حاله نظرة أولية تستكشف جوانبه ، ومع زيادة الكشف يتحقق الامتداد ، ومن الامتداد إلى التلاحم ، حتى يصير الخاص العام كياناً واحداً يتجسد في العمل الإبداعي .

ويجب ألا نتصور أن معنى هذا ذوبان (الأننا) ، وتلاشيها داخل (الآخر) ، أو داخل (نحن) ، بل معناه تأكيد وجودها ، إذ إن الصياغة الشعرية كانت تعمل بداية على تأكيدها ، ثم يستمر هذا التأكيد على أساس أن (الآخر) إضافة إلى (الأننا) ، وليس انتقاصاً منها ، وما دام إحساسها بأن الآخرين امتداد لها وليسوا انفصالاً عنها ، فإنها تتقبل تداخلها فيهم ، بشرط أن تشعر بوقوفهم منها موقفها منهم .

ويبدو أن شعراء الحدائق لم تشغلهم كثيراً الفجوة القائمة بين عالمهم الواقعي وبعض الغيبات التي يقصر الإدراك الذهني عن بلوغها ، على معنى أن شاغلهم قد انصب على مفسرات واقعهم الخارجي والداخلي . وليس معنى هذا إهمالاً أو نسياناً لهذه الغيبات ، وإنما معناه أنهم وضعوها في جانب من الشعور ، أو لنقل في قلب الشعور ، ثم تركوا مساحة العقل للتعامل الشعري مع الواقع دون سواء ، وهو تعامل كان يتحرك وراء الواقع أحياناً ، وأمامه أحياناً أخرى . ومن ثم كانت ظاهرة التداخل التي لاحظناها بين العام والخاص ، والتي أتاحنا لشعراء الحدائق أن يقولوا : (ها نحن) ، عندما يقول الواحد منهم (ها أنا) ، بحيث لا يطفى أحد الطرفين على الآخر .

ويمكن ملاحظة هذه البنية الداخلية في قصيدة (الشاعر والبطل) لأحمد عبد المعطي حجازي ، حيث يقول :

ماذا أقول ! هل أقول

إنك أعطيت الفقراء مسحة من كبرياء

وأن صورك الجميل

موزع بالعدل في أعمارنا

يحتنا أن نغلب الحزن ونتبع الدليل ؟ (١٣)

وتتوزع الضمائر في الأسطر على نحو يكشف عن حركة المعنى ؛ فالسطر الأول تتجلى فيه (الأننا) مرتين ، وذلك برغم أن تحقيقها اللغوي يتم في البنية التحتية للفعل (أقول) .

ثم يتجلى (الآخر) في السطر الثاني أيضاً ، لكن تجليه يتم لغوياً في مستوى السطح : (الكاف) في (إنك) ، و (النساء) في (أعطيت) . وهذا التوازن العددي ، والبنوي ، يتم لإنتاج الدلالة الانفصالية بشكل مؤقت .

ومع السطر الرابع يتحول الانفصال إلى توحد ، حيث يحل الضمير (نا) ويؤدي دوره أيضاً في توجيه الناتج الدلالي . ويبدو هذا التوجيه وقد تفجرت علاماته منذ بداية السطر ، حيث يتم زرع الدال (موزع) ، الذي يشي بالتداخل المبني ، ثم يأتي حرف الجر (في) ، الذي يدفع بالتداخل إلى العمق ، ثم ينتهي الموقف التعبيري بضمير المتكلمين (نا) الذي يجمع الأطراف كلها على صعيد واحد .

ويسترد التوحد في السطر الأخير سيادة مطلقة ، حيث يتردد ضميره ثلاث مرات : (نا) في (يحتنا) ، (نحن) المضمرة في الفعلين (نغلب ونتبع) .

وإذا كان التداخل قد تم في هذه الأسطر على هذا النحو المحدد الواضح ، فإنه في غالبية إبداعات شعر الحدائق بأن في البنية التحتية ، حل نحو يحتاج إلى معاودة التأمل والفحص للكشف عنه ، ودفعه إلى مستوى السطح .

(٨)

ولتأكيد التوحد بين (الأننا والآخر) ، يعمد شعراء الحدائق إلى كثير من الوسائل الإشارية التي تدفع بالمتلقي إلى العملية الإبداعية ، بوصفه طرفاً أصيلاً فيها . ولا نقصد بالإشارية هنا التعامل اللغوي بمواضعه المألوفة ، وإنما نقصد بعض الوسائل الأخرى التي ساعدت على ظهورها فنون الطباعة الحديثة ، من استخدام الفراغات ، والنقط ، والخطوط ، وتنسيق الأسطر على نحو معين . وقد تتحقق هذه الإشارية أحياناً بحذف بعض الكلمات ، أو بعض أحرف من الكلمة ، وكل هذا يتيح للمتلقى أن يفهم إشارات الطباعة فيها معينا ، أو يكمل الناقص فيها .

ولا شك أن كل شعراء الحدائق قد تعاملوا مع (النقط) ، ووزعوها على نحو يحقق لهم أكمل ناتج دلالي ، ولكن على نحو آخر يمكن أن تعد هذه (النقط) خطأ دلالي في فضاء النص الشعري ، على معنى أن كل الإسقاطات التي يتممها الشاعر الحدائلي تمثل إضافة أساسية في تكوين فضاء النص ، ومن تتابعها بتشكيل في إطاره النهائي .

يقول عبد العزيز المقالح في (الجلاء .. والشهداء) :

هذا هو الجلاء . . .

فلتكتبوا على النجوم .. في السماء

قصته

قصته زحفا الطويل

لنكتبوا قصة كل الشهداء

لتحفرها على صحائف الأحداق .. في القلوب

حكاية الأبطال في الجنوب (١٤)

واستخدام الفراغات المنقوطة يتبدى مع العنوان . وهو على هذا النحو يتفاعل مع الحركة الذهنية وتجلياتها في الصياغة ، إذ إن طبيعة هذه الحركة تستدعي أن تتقدم الوسيلة على الهدف ، فيكون العنوان

جاء فعل (الانتباه) في السطر الثاني لينشر إشعاعاته حل ما سبقه ، وما لحقه من دوال .

وفي السطر الثالث تتدخل (الأنا) معبرة عن جوعها النفسى والمادى حل صعيد واحد ، ثم يمتد هذا الجوع إلى الآخرين . وهذا الازدواج هو الذى أثر حل الصياغة فزواج بين الاستفهام والنفى فى الأسطر الثلاثة الأخيرة . لكن البناء التعبيرى سار حل شكل تنازلى بالإنقاص من البنية كلها تقدمت الأسطر نحو النهاية .

نفى السطر الخامس تحقق وجود (الأنا) و (الآخرين) : (أقل) (لكم) ، وفي السطر السادس تم إسقاط الآخرين (ألم أقل) .

وفي السطر الأخير تم إسقاط (الأنا والآخرين) معا .

وفي هذا النمط يتبها للمتلقي أن يتحرك تعبيرياً بالناقص فى كل سطر ، ونعنى بذلك مقول القول الذى أخفاه الشاعر من السطح ، وإن احتفظ له بوجوده حل مستوى الباطن من خلال النقط .

ومن المدهش أن النقط قد ارتبطت من حيث الكم بالمحذوف التعبيرى ، ففى الأسطر الثلاثة الأخيرة ، يغيب مقول القول فى السطر الأول ، فيحل محله ثلاث نقط ، وفي السطر الثانى يغيب مع مقول القول جزء من القول نفسه ، فتزداد النقط إلى أربع ، وفي السطر الأخير يتسع الغياب ، فيزاد مع النقط علامة الاستفهام ، فهناك توازن بين الحضور والغياب يسمح للمتلقي أن يتدخل بطريق مباشر أو غير مباشر .

وقد لجأ الشاعر الحدائى إلى قطع الدلالة والتوقف فجأة عند نقطة معينة ، وكأنه يدعو المتلقى ، بل يحرضه حل الدخول فى العملية الإبداعية ، حل نحو ما نلاحظه عند محمد مهران السيد فى (ما قالته الليلة الماضية) أمه له :

.. قالت أهاى الأسته الملقاة حل الدرب

إنك ستعود غريباً ينترك الكل

رواد الملقى ، ليسوا سمار الأمس

رحل الجيران تباه ..

.. والجلد الغرباء يتامون .. إذا طاف العسس المستقيظ فى

الليل

أما الأهل !!

..... || (١٦) .

فقد توقف الشاعر فجأة عند السطر قبل الأخير ، لينترك للمتلقي أن يتحرك تعبيرياً لملء الفراغ الطباقى . وهو لا يتمكن من ذلك إلا إذا استوعب بشكل كامل البنية الكلية السابقة ، ومن ثم يتبها له أن يعقد المقارنة بين الغرباء والأهل ، ومن خلال المذكور مع الغرباء ، يمكن أن يقع حل الغائب مع الأهل .

(٩)

ويبدو أن شاعر الحدائى كان محاطاً من الخارج بظروف وهوامل ، ومن الداخل بتفاعلات ، جعلته يفقد جانباً من إحساسه بحريته

(الشهداء ... والجلاء) . لكن هذه الحركة الأفقية للصياغة عجلت بالنتيجة قبل المقدمة ، بوصفها نقطة تفجر الدلالة ، كما أنها أوجدت تماكساً بين حركة الدهن ، وحركة الصياغة ، حل نحو استدعى نوعاً من التوقف الذى يفصل بين الطرفين ، وكأنها خطان لا يجتمعان ؛ إذ إن وجود أحدهما يستدعى غياب الآخر وجودياً حل النحو التالى :

الجللاء	حضور
الشهداء	غياب (موت)
الجللاء	غياب
الشهداء	حضور (حياة)

فالنقطتان فى العنوان حققنا وقفة دلالية لها أهميتها البالغة .

ويستمر التعامل مع النقط فى السطر الأول بعد الدال نفسه (الجلاء) ، ولكنه تعامل يتيح للمتلقي أن يضيف كل المواصفات التى تتوارد حل ذهنه ، وتتصل بالوصوف ، أو يتيح له أن يتعامل مع بنية التكرار بترديد الدال نفسه مكان النقط ؛ وكلها احتمالات قائمة فى البنية التحتية .

وتؤدى النقطتان فى السطر الثانى المهمة نفسها بالنسبة للمتلقي ، لكنها حل وجه القطع تستدعى بنية التكرار أيضاً ؛ إذ إن جبر البنية الناقصة يكون موضع كلمة (قصته) موضع النقط ، وهنا يتحول الناتج من طبيعته المفردة التى تقتضى كتابة القصة حل نجوم السماء ، إلى ناتج ثنائى ، حيث تتم الكتابة مرة حل النجوم ، ومرة حل السماء .

وحل هذا النحو قلما يتم انتاج الدلالة فى السطر السادس ؛ إذ تصبح البنية بعد جبرها : لنحسروا حل صحائف الأحداق حكاية الأبطال فى الجنوب .

لتحسروا فى القلوب حكاية الأبطال فى الجنوب .

فالواقع التطبيقى يؤكد أن زرع النقط فى الصياغة الشعرية ، يكشف عن رغبة حميمة فى الالتحام بالمتلقى حل المستوى الإبداعى ، بل ربما وصل إلى المستوى الوجودى .

وفي هذا المجال قد يأتى النص الشعرى الحدائى أحياناً بعملية إسقاط لبعض أجزاء التعبير لتحقيق الناتج الدلالي السابق .

يقول بدر توفيق فى (الرؤس السوداء) :

تباعدوا وانفروا

انتبهوا لموقع القدم

هذه هذا الموسم الفسح لم تشبع هواى

جوع مطلبى التهم

ألم أقل لكم ...

ألم أقل ...

ألم ؟ ... (١٧)

وتبدأ الأسطر بوضوح (الآخرين) ، وتجليهم حل مستوى الحركة فى (التباعد والتفرق) . والحركة أصلاً تنبئ عن خطر داخل ؛ ومن ثم

واقعه ، حل معنى أنه مكون جوهرى فيها ؛ ومن ثم تحرك فيه طولاً و عرضاً وعمقاً ، واستطاع أن يطوع أدواته التمبيرية لرصد لإفصاحه ووقعه كما وكيفا ، داخلاً وخارجاً .

ومن اللافت أن التحرك داخل الزمن قد يؤدي إلى ناتج تنافرى ، وذلك في لحظات الإحساس بالغربة والضيق التي تعيش مع شاعر الحداثة في الزمان والمكان . ومع التوافق أو التناظر تبرز في شعر الحداثة ظاهرة تعدد الأزمنة ؛ فلوجود زمنه ، وللشاعر زمنه ، ولنصه الشعرى زمنه أيضا ؛ أى أن شاعر الحداثة استطاع عن طريق هذا التشكيل الزمنى الثلاثى أن يجد له طريقاً للمخاض والتحرر من قيد وجودى لم يكن له اختصار في الوقوع تحت سطوته ، حيث خلق لنفسه زمناً ، أو أزماناً تحقق له بعض التوازن مع العالم .

ونستطيع أن نعاين جانباً من ذلك في قصيدة فاروق شوشة (إلى مسافرة) :

قديسى ! ...

ما زال صوتك الندى في دمي
شيئاً أنيرها ... أضمه وأحتسى
رفاته تدق أبهى . . تصب في هدى
تدفق من أحماق نبع دافئ القرار
بالأمس ضمى هنيهة ... وطار
فرف عافى الملح واستدار^(١٧) .

والسطر الأول يقدم (الأنا والآخر) في اختزال تمبيرى مدهش ، حيث يمتثل السطر في البنية التحتية ، أداة النداء ، والمنادى ، والمنادى .

ثم يظل التوازن قائماً بين الطرفين على وجه التغليب في بقية الأسطر . وأهمية هذا النمط التمبيرى تتضح إذا أدركنا أن (الآخر) غالب على مستوى الواقع . لكن الصياغة استحضرت داخل لغائها . وهذا الاستحضار لا يمكن تحقيقه في الزمن الفعل ؛ ومن ثم خلق الشاعر زمناً خاصاً ، له صفات خاصة ؛ إذ يبدأ بزمان الحضور المتضرع - حل غير المألوف - من الفعل المافى (زال) ، ثم يتأكد هذا الناتج الغريب باستخدام أفعال المضارعة (أضم - أحتسى - تدق - تصب - تدفق) .

وتتحرك الزمن الشعرى حركة أخرى من الحاضر إلى الآن (في هدى) . وهذا الزمن لا تعيشه الذات حقيقة ، وإنما تعيشه بالتقرب الذي يرتبط (بالآخر) . وتداخل الحاضر والمستقبل ، يضاف إليه تداخل آخر بينهما وبين الماضى (بالأمس) ؛ وهذا جعل امتداد الزمن تراكمياً ، أو رأسياً ، وليس امتداداً طولياً . وحل هذا النحو يكون الشاعر قد شكل الزمن تشكيلاً يوافق له محل به أزمنة مع نفسه أولاً ، ومع الآخر ثانياً .

(١٠)

من كل هذا يمكن أن نكون قد اقتربنا من كون شعر الحداثة ، ومن كون شعرائه ، حل نحو يحقق لونا من الرؤية الشمولية لبعض ظواهر

المطلقة ، بل إن هذا الإحساس قد تشكل على نحو آخر بوجود قهر تسلط عليه . ونتيجة لذلك جاء الناتج الدلالى ثنائى التكوين ، يعتمد المقاومة أولاً ، ومحاولة الخلاص ثانياً .

والمتبع لشعراء الحداثة يدرك أن الزمن وامتداده الأزلى والأبدى ، كان أبرز العناصر التي أحاطت بهم ، ومن خلاله جاء الإحساس الخاص في مواجهة العالم أحياناً ، أو المقاومة أحياناً أخرى .

وليس معنى هذا أن شعراءنا القدامى قد اقتلدوا هذا الإحساس ، وإنما معناه ازدياده حدة تبعاً لوقع الرؤية المتصلة بالزمن .

ومن يتبع إحساس الإنسان بالزمن ، يدرك مدى التغير الذى يصيبه ، وكيف أن التغير نفسه ينعكس على طريقة رصد الزمن ، وضبطه في قوالب منتظمة ، حيث يكون الضبط بوسائل تشير ضمنياً إلى وقعه على مفردات العالم . فعندما كان إحساس الإنسان بالزمن انسياباً لا يكاد يمسك بجزيئاته ، وإنما يدرك منها كتلاً متكاملة ، كان الليل والنهار ضابطى التحرك الزمنى ؛ وعن طريق مظاهرها يمكن أن يتحرك الإنسان حركة منتظمة نوعاً من الانتظام .

ومع تأكيد الانسيابية الزمنية تصبح (الساعة الرملية) وسيلة للفحاش ؛ وهى في جوهرها شبيهة بانسياب الزمن وعدم توقفه من ناحية ، وشبيهة به من حيث الوقوع النفسى في تسرب المعر مع تحرك الزمن دون توقف أيضاً . وقد استقر كل ذلك في نظرة ذرية إلى الزمن ، تتعامل معه في أدق مفرداته التي ترصدها مؤشرات بالغة الدقة والحساسية . ومن ثم أصبحت العلاقة بين الزمن ومفردات العالم علاقة تلاحم ، بحيث أصبح الزمن جزءاً من حقيقة الكائنات .

وقد انعكس هذا كله على شاعر الحداثة ، وأصبحت علاقته بعالمه خاضعة لمفردات لا تتوقف ؛ فهو لا يدرك مفردات جامدة ، وإنما يمتلئ إدراكه بأحداث زمنية - إن صح التعبير - لها تتابعها الذى تحكمه حركة العقل في الربط بين السابق واللاحق ، عن طريق الزوم أحياناً ، والناتج المنطقى أحياناً أخرى .

وبسبب ذلك أخذت مفردات العالم طبيعة ذهنية ، حتى وهى مزروعة في الصياغة بوصفها رموزاً تشير إلى محسوسات ، ثم هى في ذهنيها تأخذ طبيعة زمنية ، فيها الانسياب ، وفيها التجزؤ ، لكنها في هذا وذاك تأتى مخلفة بالحدثية التى يحول إليها العالم في جملة .

وانعكاساً لهذه الحقيقة جاءت الصياغة خطأ متواصل لا تقطعه وقفات جوهرية ، وإنما هى لحظة لالتقاط الحيط الذى يصل بين المراحل المختلفة ؛ أى أن الخط الحداثى يظل متتابعاً برغم ما نتوهمه أحياناً من توقف ، أو انقطاع . ومن ثم كان التحول والضرورة من أبرز ملامح النواتج الدلالية في شعر الحداثة ؛ ففناء (الأنا) - مثلاً - وإن هد توقفاً حدثياً ، أو نهاية حدث ، يمثل من جانب آخر ضرورة في حياة (الآخر) الذى التقط الحيط من سواه .

وهذه الضرورة تؤكد أبدية الخط الزمنى ، لكنها في الوقت نفسه لا تنفى احتمالات التغير والتبدل الواقعة فيه . (الأنا) الآن ، غيرها بالأمس ، وغيرها في المستقبل ؛ وكذلك (الآخر) يخضع للقانون نفسه ، الذى يغطى مساحة الدخول والخارج على صعيد واحد .

والملاحظ أن الشاعر الحداثى لم يتوقف عند مجرد رصد خط الزمن ، بل إنه انتقل من ذلك إلى النظر في الزمن من خلال ذاته ، ومفردات

ومن ضرورة الأمور أن يتم التعامل مع المسارين السابقين ، والتوفيق بينهما ، فإن إهمال أحدهما يؤدي إلى رؤية خادعة ، بل خاطئة ، بل إن مجرد تأخير مسار عن صاحبه ، أو تقديمه عليه ، يحدث خللا تظهر نتائجه في كثير من الدراسات التي تعاملت مع النص الأدبي عموما ، والشعري على وجه الخصوص .

نتهي من كل ذلك إلى أن الجهد الإبداعي لشعراء الحداثة كان إضافة جديدة للغة ، حيث أظهر موقفهم من المادة التي تسلموها عن سبقيهم ، وكيف أنهم تحركوا بها في مساحة أوسع ، وأكثر تعقيدا . ونستطيع القول بأن إضافتهم قد امتدت إلى مجال المعجم ، وإلى مجال التعليق النحوي ، بل ربما تجاوزت هذا وذاك إلى مجال المواضع ذاتها .

شعر الحداثة . وقد اتخذت الرؤية مسارين : أحدهما ترصد فيه ما تراه في حركته المستقيمة ، حيث تتلاشى الفواصل ، وتمتد الخيوط ، مثل ذلك مثل خط الأعمدة التي يراها المسافر في قطار ، حيث تتبدى كخط متصل تتلاحم مفرداته تلاهما يومهم المسافر أنه هو الثابت ، والأعمدة هي التي تتحرك .

والآخر ترصد ما تراه في وقفات المفردة التي يحتاج كل منها إلى تأمل خاص ، بحيث لا ينتقل إلى ما بعدها إلا بعد استيعاب الخواص الظاهرة والباطنة ، وبهذا تنهياً إمكانية الوصول إلى نهاية الخط ، مع تحقيق أكبر قدر من النتائج الدلالية .



الهوامش :

- (١) الإشاع والمؤانسة - أبو حيان التوحيدى - مكتبة الحيلة ببيروت : ١٣١/٢ .
- (٢) انظر : دلائل الإعجاز : قراءة وتعليق محمود محمد شاكر - الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٨٤ : ٣٦ .
- (٣) ديوان أمل دنقل - سلسلة الكتاب الذهبي سنة ١٩٨٣ : ١٠٩ .
- (٤) كتاب البحر - دار الشروق - الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥ : ٥٩ .
- (٥) ديوان المتنبي - دار صباد - بيروت : ٤٦٦ .
- (٦) إبداع - العدد السادس - السنة السادسة - يونية سنة ١٩٨٨ : ١٩ .
- (٧) انظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، محمد عبد المطلب : سنة ١٩٨٨ : ٤٥٣ - ٤٥٥ .
- (٨) انظر في تفصيل هذه المجالات : الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية - عز الدين إسماعيل - دار الفكر - الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٨ - ١٩٧٧ ، ١٩٨٠ .
- (٩) الأعمال الشعرية - مديبول بالقاهرة - الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ : ٢٨١ .

- (١٠) بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٤٥٦ : ٤٥٧ .
- (١١) ديوان أورفي الزيتون - محمود درويش - دار العودة بيروت : ٨٢ ، ٨٣ .
- (١٢) ديوان الرصد في مواسم الفسطح - علي الشرفاري ، دار الغد بالبحرين : ١٩٧٥ : ٢٤ .
- (١٣) ديوان أحمد عبد المطلب حجازي - دار العودة - بيروت - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٢ : ٤٨٢ ، ٤٨٣ .
- (١٤) ديوان عبد العزيز المقلح - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٧ : ٧٥ .
- (١٥) ديوان قِيامة الزمن المفقود - بدر توفيق - دار الكاتب العربي سنة ١٩٩٧ : ٣١ .
- (١٦) ديوان ثرثرة لا أحترق عنها - محمد مهران السيد - دار الموقف العربي سنة ١٩٧٨ : ١٠٧ .
- (١٧) الأعمال الشعرية الكاملة - فاروق شوشة - المطبعة العالمية سنة ١٩٨٥ : ٣٠ ، ٣١ .

لغة الغياب



في قصيدة الحداثة

كمال أبو ديب

١ - كثيرة هي المداخل التي تسمح للباحث بالولوج إلى أقاليم الحداثة، وكثيرة هي السمات التي يمكن أن تُميز بوصفها خصائص لقصيدة الحداثة . وبين هذه السمات ما بلغ النضج وصار مكوناً جذرياً من مكونات النص الحديث ، لا يكون النص حديثاً إلا به ، ولا يكون هو إلا بهذا النص . وبينها ما لم يزل له طبيعة البراعم المغمضة ، التي تثبت في تجسيدات مفردة في النص أو للنص ، مبشرة بلامح جديدة قد يمرّ زمن فتغدو تيارات بارزة ، وقد تقف في نموها عند حد أدنى . ولقد كنتُ مِمَزَّتْ ، في أبحاث سابقة ، عدداً من هذه السمات ، ناقشت بعضها بالتفصيل الذي تستحقه ، كما فعلتُ مثلاً ، في «الحداثة ، السلطة ، النص»^(١) ، وأشارت إلى بعضها الآخر في مراحل البرعمية ، تاركاً دراسته بشكل مستوفٍ إلى مستقبل يأتي .

وبين النمط الثان من السمات ظواهر كانت ، حين أشرتُ إليها ، جنبية أو شبه جنبية ؛ غير أن السنوات العشر الماضية جاءت لتحيلها إلى مكونات تطفئ في اتجاهات بارزة لقصيدة الحداثة . كما أن بينها ما صار في الجوهر من لهجة الحداثة وإيقاعها ، وصورها ، وتصورها لنفسها وللإبداع وللعالم . وهكذا أمنت الرؤوس وحنّ أن لحن في دراسات منفردة مستفيضة .

اشترك بينها في مقابل العناصر التي تجعلها قطبين متغايرين .

٢ - تختص الدراسة الحاضرة بفرض محدّد ، هو أن تبلور «لغة الغياب» ، وتتخصّص ملاحظتها في عدد من النماذج الشعرية التي تنوزع حل مراحل زمنية مختلفة . وقد يكون أفراد أول الأبحاث لها ، في حد ذاته ، إشعاراً بأنها قد بلغت من التناهي والانتشار الآن ما يجعلها أحد المكونات الجوهرية التي لا تنفك ، أو لا تكاد تنفك ، عن النص الشعري الحديث ، إلا في تيارٍ منه تتمثل فيه الظاهرة الثالثة ، أو ، بلغة أكثر دقة ، في نصوص محدودة تنتمي إلى هذا التيار .

٣ -

أصنّف «لغة الغياب» ، مبدئياً ، بأنها لغة شعرية ، أو رؤية شعرية . أو نهج من أنماج التناول الشعري بميل ، بدلاً من إبراز «الشيء» أو «الموضوع» المعانين ، والسعي إلى منحه درجةً عاليةً من النضاعة والوضوح ، إلى الحركة بعيداً عن «الشيء» ، وتجنب إبراز

١ - ١ ولعلّ أبرز ثلاث من هذه الظواهر الأخيرة ما أسميته في بحث كتبت بالإنكليزية في أوائل السبعينيات^(٢) ، «لغة التضاد والمفاوكة الضدية» ، و«لغة الغياب» ، وما أسميته في دراسات لاحقة «شعر الحياة اليومية وقصيدة المصوم الشخصية» . أما الأولى والثانية من الظواهر الثلاث ، فإنها اليوم في الجوهر من تكوين النص الحديث ؛ وأما الثالثة فإنها في مرحلة المدّ والتصاعد ، وستكون بقدر ما يستطيع البحث الجاد أن يتكهّن بسمةً لتيار طاع في هذه المرحلة المقبلة . ولقد أفردت لكل من هذه الظواهر بحثاً يسمى إلى استقصاء طبيعتها ، وخصائصها ، وفاعليتها في شعر الحداثة ، وأصعاً الثانية والثالثة في موقعي القطبين المتقابلين ، ومستخدماً نماذج من أحدهما لإضاءة الأخرى ؛ فالضدّ يكشف كُنْهَ الضدِّ أيضاً ، ولا يظهر حسنه فقط^(٣) ، أما الأولى فإنها وشيجة العلاقة بكلتا الظاهرتين ، وسمة لها معاً . وذلك عنصر

* هذا البحث تطوير لدراسة أخرى نشرت من قبل .

المُرَبِّك هذه البقطة السارحة تحت عوذاتنا ، وافقت ، لقد أغنى الوقت -
ترجمائك الغاضب .
وديع أنت ، وتفروقي حينك .

إن حمار سليم بركات ، بالمقارنة مع حصان امرئ القيس قصي ،
خفي ، ومُغَيَّب بصورة شبه كلية من حيث هو مخلوق - كائن
موضوعي في العالم الخارجي ، كأنها وظيفة اللغة الشعرية التي
تستحضره موضوعاً للتأمل هي إقصاؤه وتغييبه فور استحضاره ، لا
إبرازه شيئاً فشيئاً ، وجزئية جزئية ، إلى أن يتم تشكُّل الفيزيائي في
الوعي واللغة ، ويتصبب أماننا ، في مجال التصور وعمل الورقة ،
حاضراً حضوراً ناصعاً ، دقيق التكوين متكامله ومكتمله . وما يبقى
من الحمار - أو ما يبرز منه - هو بؤرة إشعاعية تخرج فيها الدلالات
المألوفة بالترابطات والرؤية الشخصية ، بالذات المعانة وهالها (أي
يتمزج فيها العالم الخارجي بالعالم الداخلي) ، ثم بعالم ميتافيزيقي ،
وبلمسات حسية ناصعة ، لكنها محدودة جداً ، بحيث إن ما «نصره»
أقرب إلى تمهيد موسيقي أو حمار إيقاعي ، مبرم ، انطباعي ،
ملون ، تتقاطع فيه ونحن النص ، والحمار مع العالم : «تلفت
بمينيك الناعستين إلينا وأطبقيهما ، فإنك لن نظفر برؤى مثلنا قط ،
برؤى غصى حل زخافة تجرها ديكة الثلج» في عملية استبدال منظورية
تصبح فيها نحن المرثيين المعانين ، والمعانين الحمار ، بدلاً من المنظور
التقليدي الذي نكون نحن فيه دائماً المعانين والمعانين الحمار . لتتصور
الأمروكان حصان امرئ القيس بدأ يراقبه ويتأمله ويصفه مخلوقاً فريداً
مثير الملامح لا عهد للحصان بمثله .

الفهد

« غصياً فلنكن صوت الرماح في الموقد الذهبي لأعمارنا ، فبعد
قليل هم الأبياء المجنح سائقاً بنائه ومريديه ، وبعد قليل هم الجليل
الذي يوازن بين الخطي كما يوازن الأفق بين ذاته ومرآها . يخطي
خفيفة هم الجليل ، متشعباً سحابة الفرائس ، كأنه رلة التراب ، أو
المدون العارف بالذي يتسجعه الهواء من أخاصيصه . أيها الموقد
الذهبي ، يخطي غصية ، قرب أعمارنا الخفيفة ، هم الفهد .

الطاووس

« من هنا ، من حدائق معلقة في الريش ، تنظف زوبعة اللون
عها : خطاءها ، وتتناثر الريح تاجاً تاجاً ، لها يرى ليس إلا مهرجان
العد الحوفي في ظل أسه الحوفي .

فليكن هذا الطائر .

فليكن ريشه .

وابك ، أنت أيضاً ، يا مدلل الحاضر المتخلص من ثقب في ففل
الموت .

أما طاووس سليم بركات فلا يبقى منه - أو يبرز منه - سوى بهاء
الريش والألوان والتناج والحركة الباهرة ، آتية جميعاً في ومضات لغوية
بارعة ، خالقة انطباع مهرجان غائب ، فهو مهرجان «غيد وأميبه» ،
لا مهرجان الحاضر . ويبرز الآخر «مدلل الحاضر» الذي ينتمي إلى
عالم الموت ، فيكون الحضور غائب يطل من ثقب الموت ، أو يكون
أمساً لغيد ، لكنه لا يكون ، أبداً ، حضوراً للحاضر الحي في الحاضر
الحي .

تفصيلاته الجزئية ، وإلى توجيه ضوء خفيف ظلها بالمجاهه ، لكن بقدر
كبير من الانحراف عنه . إنها لغة تمس المرئي عن بُعد بلمسات رقيقة
موازنة ، وتغييب بطرق مختلفة ، بحيث يبدو أقرب إلى مرئي يكفنه⁽⁴⁾
الظل أو الضباب الناعم . وسأجلوما أحنه بالمقارنة بين وصف امرئ
القيس لحصانه ، مثلاً ، ووصف شاعر حديث للحصان أو الحيوان
آخر . وأبيات امرئ القيس من الشهرة بحيث إنني لن أضطر إلى
اقتباسها كاملة ؛ وسأكتفي بأبيات منها تستحضر السياق الكلي لوصف
الحصان ، وتعبد إلى الذهن صورته الكلية :

«مهر كخلدوف الوليد أمره
تتابع كغيبه بخطى موصل
له أبطا طيسى وساقا نعامه
ورعاه سرحاني وتغريب تنقل
ضليح إذا استبدرت سؤ فرجه
بصائب قزيق الأرض ليس بأعزل
كان سرائه لدى البهت قائماً
سداك عروس أو صلاية حنظل»

في هذا الوصف تنتج اللغة «تمثيلاً» (Representation)
بالكلمات للحصان يكاد يكون في دقة صورة «جغرافية» ، أو
منحوتة زخامية تضارع أدق المنحوتات التي طمخ إلى إنتاجها الشعراء
الصوريون (Imagist) ، أو التي أنتجوها فعلاً . ويبرز الحصان ، عن
طريق هذا التمثيل ، حاضراً حضوراً ناصعاً (برغم أنه حصان تمهيدى
أو لمعطى لا وجود له في الطبيعة إلا من حيث هو مثال تصوري تركيبي
للحصان المطلق) .

وليس لدى الآن ، في مقابل هذا الوصف القديم للحصان ،
وصف لشاعر حديث للحصان ؛ لكن بين يدي نصوصاً لسليم بركات
عن حيوانات وطيور عدة⁽⁵⁾ ، منها الفهد والحمار والديك والنسر
والطاووس . ومن السهل اقتباس أي من هذه النصوص لإبراز الفروق
الحادة بين منحوتة امرئ القيس للحصان المثالي ، و«انطباعيات»
سليم بركات عن كائنات العالم التي يتعامل معها . وسأختار ، أولاً ،
نص سليم بركات عن الحمار ، وهو قريب من الحصان ، ويصلح
تموجاً للمقارنة ، ثم أتبعه بنص الفهد والطاووس لزيادة الأبعاد
جلاءً .

الحمار

«أن يتخذ سيف الفهد كمالاً الظلام ، وتتركع الرياح
الأسيرة ، تفروقي حينك ، يا هادئاً ترى الذي ترى ، وتكفيك من الأبد
قبضة واحدة ، فلماذا تأسي للوقت ، ولماذا تضرب بحافرك على رخام
بطشنا ؟

يا حمار ،

يا جدال الكسل المُرَبِّك تلفت بمينيك الناعستين ، إلينا ، وأطبقيهما ،
فإنك لن نظفر برؤى مثلنا قط ؛ رؤى غصى حل زخافة تجرها ديكة الثلج .
يا حمار ، يا خطايا كأس ارتخت يد النديم عليها فهورت في الفراغ مائة عام
قبل أن تنظف ، اضرب بحافرك ، اضرب بأذنك ، اضرب بالكسل

وما يبقى من الطاووس يبقى مثله من الفهد . وهكذا فإن كليهما «قائم» - بتجاوز دلالة اللفظة المباشرة - في عالم الغياب : العالم الظل ، الخفى ، ولا يتمنى إلا بقدر محدود جداً ، وبصورة إلحاحية لبعض السمات البارزة ، إلى عالم الحضور .

وهذا المعنى ، فإن طاووس سليم بركات وفهده لا يختلفان من حماره في شيء فهي جميعاً (مع مخلوقاته الأخرى في النص)^(٦) كائنات بهية ، طيئة ، فائنة لكنها تفتن بغيابها لا بحضورها ، وتعيش في عالم الغياب ، ظلية أو مضيئة تماماً بالقياص إلى حصان امرئ القيس ناصع الحضور . إن ما يقدمه امرؤ القيس هو ، كما قلت ، منحوتة باهرة لتجريد ذهني ؛ لنمط ، لحصان مثالي ، أما ما يقدمه سليم بركات فهو قراءة سيميائية خامضة ومبهمة ومتشابهة وموسيقية المتطلقات لونيها ، للذات والعالم والحمار والطاووس والفهد في لحظة تصادم انخطافية بينها جميعاً .

٣ =

قد تتجلى لغة الغياب حل مستوى التكوين الكل للنص ، كما تتجلى حل مستوى مكوناته الجزئية ونسيجه اللفوي - التصوري . ويمكن لأغراض التسهيل فقط ، لا تبنياً لمقولة نقدية مبدعة ، أن أستخدم مصطلح «الموضوع»^(٧) لأصفت تجل لغة الغياب حل المستوى الأول . وباستخدام «الموضوع» يمكن القول إن لغة الغياب تكون أحياناً ماثلة في موضوع النص الشعري نفسه . وأكثر نماذج هذا النمط أهمية وبروزاً مفهوم «الظل» في القصيدة الذي يغلب أن يكون والشخص الآخر أو «الشخص الخفى» أو «الظل الخفى» الذي يتماشى مع الشيء ويلازمه ، ويعيش معه ، أو يلزم «الذات» ويتحرك معها ويحيا حياتها . وتتكون لغة الغياب في مثل هذه الحالة من تجسيد النص الشعري لهذه المسافة الغائبة - الخفية بين الشيء وظله ، أو الذات والشخص الآخر ، أو من تركيز النص حل الآخر - الظل ، بدلاً من الشيء أو الذات نفسها . ومثل هذا التركيز أحد أنماج «الانزياح التصوري» الذي ساعده في الفقرة التالية المنطلق الفعل لتقديم تحديد نقدي حل قدر من الدقة والجلالة لمفهوم الغياب . وليس من الجديد أن يقال إن مفهوم «الأخر» ، بهذه الصورة ، هو جنود رومانسية - رمزية ، ومتأصل في الشعر الرومانسي الغربي ، وفي شعر التصوف العربي ، حيث يحتل «الأخر» الخفى مكانة مركزية في تجلياته المختلفة وفي خفائه^(٨) . كما أنه ليس من الجديد أن يشار إلى أن مفهوم الآخر ، محدداً بهذه الطريقة ، اثبت في القصيدة العربية الحديثة في مرحلة متقدمة من مراحل التفاعل الثقافي مع الغرب ، والمعرفة الأكثر حميمة بالشعر الصوفي العربي . ومن أبرز التحقيقات الشعرية للآخر في الشعر الحديث «الرجل الآخر» في شعر إليوت ، كما يتجلى في

«بروفروك» و «الأرض الحراب»^(٩) بشكل خاص . وقد تكون قصيدة خليل حاوي «وجوه السندباد»^(١٠) أكثر النصوص العربية التصاقاً بنص إليوت في المرحلة التي وصل تأثير شعره فيها أهل درجة له . غير أن أبرز النماذج المبكرة لنقل التصور الرومانسي للآخر إلى الشعر العربي قد تكون قصيدة نازك الملائكة «والشخص الثاني»^(١١) ، التي نشرت في ديوانها قراءة الموجة (١٩٥٧) .

وسأكتفي من النصوص الكثيرة التي تجسد ثنائية الذات/الآخر باثنين : الأول لسعدى يوسف ، والثاني لعبد العزيز المفالح . وقد يكون مجدداً أن يشار هنا إلى أن مفصلاً أساسياً في تطور شعر سعدى يوسف يتكون حين يكشف مفهوم الظلية - الأخرية ، ويتكرر شخصية «الأخضر بن يوسف» عام ١٩٧٢ فيها يبدو^(١٢) . وهذه الشخصية هي النموذج الأكثر كمالاً وإثارة في شعر سعدى يوسف لمفهوم الظل - الآخر وقد وصل في تطوره صيغة «الفنّان» (وأنا أستخدم المصطلح ، مع إحساسى بأنه ليس دقيقاً ، لوضح المفهوم الذي يشير إليه في هذا السياق ، ولأن سعدى يوسف نفسه يستخدمه ، كما سيظهر في نص سأقتبسه منه) . ويبدو أن جميع الابتكارات التي ظهرت في شعر الحدادة ، ابتداء من أوائل الستينيات ، لشخصيات ثنائية ، قابلة للتفسير في إطار ظهور مفهوم الظل - الآخر كما أصفه هنا ، وقابلة للوصف في إطار مصطلح مثل «الذات الأخرى» أو «الأنا الآخر» . وينطبق ما أفتحه حل شخصيات مثل مهيار ، والحلاج ، والحمام . لدى أدونيس صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياض ، كما ينطبق حل شخصيات أخرى لم تبلغ هذه الدرجة من الشعر ، مثل جلال الدين الرومي لدى سمير الصايغ^(١٣) ، أو ذوات ظلية لم تمنح أسماها ، كما في سلسلة قصائد «ثيموتاوس» التي نشرها كمال أبو ديب ، مبتدئة بـ «اللقاء في ثيموتاوس»^(١٤) في عام ١٩٧٤ . وقد أسهمت هذه التجليات لمفهوم «الذات الأخرى» أو «الظل» أو «الشخص الآخر» في خلق لغة الغياب وتجهيزها وتناميها في قصيدة الحدادة .

٣ = ١

سعدى يوسف : «الشخص الثاني» .

إلى لورنس دريل

وفي المطعم الشتوي ، أصليت إلى سطته الأولى
وأنته بسخ بالمتدبل كفيه
ويكتم الصرخة وإغماض عينه
وأنته ، بالمظلي للمرة الأولى
يسخر مني ...
دون أن يسمعي حرفاً
ويوظف الصمت الذي أخفى
كان زجاج المطعم الشتوي مبلولاً
وفجأة ...
خامره ، بالمظط الباهت ملطفاً



وفي المحطات ، تقابلنا ، شربنا الشاي والتمتع
لم نتحدث ، كانت الأمداء تقضى ، ساعة ساعة
وكان يبدو مظللاً من جلستي ، مراتع
من وجهي المأدب - في «تليلات»
كاد يتأدبني ... ولكن جاءت للصحة -
وهكذا عاد إلى حاله الباحث عن معنى
يرقب كالنص من زاوية في عينه البهي
مرة أخرى ، الفرقنا ...

لم نقل : صفة

وأمس ، في ظرفي المظلة الشباك
كنت أغنى ، بأسماً ، للمطر الناعم
والريح ، والورد الذي لما يزل قائم
وبقعة ..

أحسست بالرجفة في الشباك :
أهي أكفُ الريح تدهون ؟
تزورني ؟

أم حصن ليحون

يريد أن يدخل خوف الريح ؟

أم أغنية للمطر الناعم

تحمل لي من آخر الدنيا حبر الوطن الغائم ؟

لكنني أبصرت صني

حبر الزجاج الرطب ، مبتلين

أبصرت في صنيه أغنيين^(١٥) .

٢ - ٣

عبد العزيز المالح

والنقش والخيول الحزينة

كان ما يشبه الجليد يسقط من السماء

في مطار القاهرة عندما ترك حرفته

وخرج ليوذهي ويقول لي : هداً

نلتقي في عدن أو في صنعاء .

- ١ -

ويشبهني ،

يخرج من دمي هذا الذي في النمش

حزني ، حزني

وشوقي ، شوقي

وصوته يشبه صوتي

يا أنا ...

أين تغادر الأرض ،

وهذه حشرة الليل

وصوت ماء الفجر

لا نرحل ،

أخرج من النمش

وكن لسان الورد ،

كن لسان المرجس النبيل

- ٢ -

أسقط ،

أرتدى دمي ،

أسبر بين الناس ،

لم أكن في النمش

النمش كان في دمي

كان دمي

كنا تغادر الماضي

تدخل في الآن

حين يرانا - من رماه - الحاضر

لا يكون

لا أكون

يتركني معلقاً بين رباح الحزن والبكاء .

...

...

...

- ٤ -

تتجلى لغة الغياب ، على مستوى «نسيج» النص وبنيته اللغوية ،
في صور مختلفة ، وتحقق بأنواع متعددة . ومن أبرز أشكال تحليلها
الصورة الشعرية . وقد تكون للصورة ، حل هذا الصعيد المحدد ،
الفاعلية الأصغر في تكوين الغياب في شعر السنوات العشر الأخيرة
بشكل خاص ، إذ تصبح الصورة ، من جهة ، أكثر جذرية في تكوين
النص الشعري وأوسع انتشاراً في خلاياه ، وتغدو ، من جهة أخرى ،
مختلفة نوعياً عن الصورة في شعر المراحل السابقة : أكثر تعقيداً ،
وتشابكاً ، وإيهامية ، ومفاسرة في خلق اقتراحات وتلاحمات
وتواشجات بين مكونات التجربة ، ومعطيات الوجود ، تنتمي إلى
أكثر العوالم والمجالات افتراقاً وبعداً وتشابكاً . وفي الوقت نفسه ،
تتجه البنية اللغوية التي تتجسد فيها الصورة إلى اتخاذ أشكال جديدة أو
مغايرة للأشكال التي ألفناها في الصورة القديمة ، والدخول في صيغ
استبدالية أو إحلالية (يحل فيها الشيء مكان الشيء) لا تقوم على
إحلال خبر المؤلف على المتعين المدرك ، كما هو الحال في الصورة
السائدة في الشعر القديم ، بل حل إحلال خبر المؤلف في سياق دلالي
من المحال فيه غالباً رؤية علاقة بينه وبين ذات أو كائن أو معطى لغوي
محدد^(١٦) . وتقترب الصورة بهذه الطريقة من الصورة المتمثلة في
الاستعارة الأسطورية ، ومن عوالم الرمز الذي لا يقوم على
الاستبدال ، بل حل خلق ما يمكن تسميته بالمقولة . فلقد أصبحت
الصورة ، بحق ، خلقاً لمقولات وفصائل (Categories) جديدة
وتوسيعاً للوجود ، وإضافة وإثراء له ، عن طريق ابتكار ما ليس
بكائن ، ولم تعد تقتصر على استبدالات تتم بين كائنات مدركات لكن
إلى درجات متفاوتة في الوضوح . وتنتمي الأسطورة والاستخدام
الأسطوري إلى هذا الحيز التصوري ، متشكلة على نقطة عالية منه ، في
الطرف الأقصى من عملية تقليدية ، كالتشبيه البليغ في مثل «هناك
نجمتان» ، أو التشبيه التام في مثل «شعرك كالليل في سواده» .

ومع أن غرضي في هذا البحث ليس دراسة الصورة الشعرية ، فلقد
أوليتها قدراً كبيراً من الاهتمام في أبحاث سابقة لي ، فإنني سأناقش ،
في إيجاز ، عدداً من النماذج بهدف بلورة النقطة المثارة هنا ، وإدراج
نتائجها ضمن السياق العام لمناقشة اللغة الغياب . وسأترك استكمال
جلاء دور الصورة في خلق لغة الغياب إلى فقرات قادمة ، تناقش فيها
نصوص كاملة يندرج فيها عدد من الصور .

٤ - ١

كانت الصورة في الشعر العربي ، حتى عهد قريب ، تميل إلى إبراز
المركب ومنحه درجة عالية من النضاعة والحضور الفيزيائي ، عن طريق

الخرجان تأدية «المعنى»^(٢٢)، وسماه بالمصطلح نفسه بعد عشرة قرون من الزمان مايكل ريفاتير^(٢٣). والسمة الأولى لهذا الأسلوب، من وجهة نظر المناقشة الراهنة، ليس كونه استخداماً للكلمات بدلالاتها القاموسية الراسخة، كما يقال عادة، بل وضع الشخص الموصوف - المرئي في المحرق من اللغة والتصور. فشادي هو المبتدأ، وهو صريح تماماً وقائم من الوهم والتصور، ومن اللغة أيضاً، في المركز منها جميعاً. هو، بمصطلحات لغوية معاصرة، الفاعل النفس والفاعل التحوي للجملة^(٢٤) متطابقين تماماً. والصفة «كريم» ثاق استكمالاً له وتخصيصاً لما يراد أن يبرز عنه بعد أن انتصب هو في الذهن والوهم واللغة محتلاً، بوجوده الكل العام غير المخصص، مساحة الوهم بأكملها. والحركة هنا، إذن، هي حركة من الوجود الكل غير المفيد إلى تخصيص هذا الوجود وتقييد له بصفة محددة. وتتمثل عملية التخصيص هذه آلية تركيز وإقصاء في آن واحد، فهي تركز شادياً وكريمه في المحرق من الوهم، وتقصي جميع الخصائص الأخرى، القائمة في الواقع والممكنة، لشادي عن مساحة الوهم والتصور والدلالة (كونه وسيماً، أسمر، طويلاً، شاعراً، يعيش الآن في الجزائر، إلخ).

أما الأسلوب الثال القابل للاستخدام لوصف شادي بالكريم، فهو أن يقال: (٢) شادي بحر، أو (٣) رأيت البحر، أو (٤) شادي كثير الرماذ، أو (٥) إن الكريم يقطن بيت شادي.

ولكل من هذه الأنماج خصائصه المميزة وطاقاته التعبيرية - الدلالية الخاصة. ومنها أود أن أركز الآن على (٤)، و(٥)، لأنها حالتان مميزتان من حالات الانزياح الكنتاني موضع المناقشة.

لقد أدرج الجرجاني هذين النمطين تحت ما أسماه تأدية «معنى المعنى»، (ما أسماه ريفاتير بعده بعشرة قرون أيضاً بمصطلح مقارب يشير إلى العملية نفسها وهو «الدلالة»^(٢٥)). ويتشكل «معنى المعنى» من استخدام جملة لغوية تدل في ذاتها على معنى مفيد مكتمل، لكنه، في السياق الذي يستخدم فيه، لا يبدو مؤدياً لوظيفة مرتبطة بالتركيب الدلالي الكل للنص (أو بعبارة أخرى، لا يبدو ذاتياً)، ثم من حل هذا المعنى الأول المتشكل لمعنى آخر يقود إليه عبر سلسلة من الترابطات والمقتضيات واللوازم التي يلعب السياق دوراً طامعاً في فرضها وتحديدها، كما تلعب تدخلات المتلقي نفسه، ومشيته في توجيه المعنى وإنتاج معنى دون آخر، دوراً مهماً في فرضها وتحديدها. وبهذه الآلية ينتج المعنى مضموناً آخر للجملة اللغوية، لا ينتج من المعان القاموسية، أو الدلالات المألوفة للعلامات اللغوية المستخدمة فيها، بل مما يقع خارج هذه الدلالات، ويحتل مساحة جغرافية خفية، بعيدة عنها، وضمنية أو ظلية. أو، بلغة البحث الحاضر، و«غائبة».

ويقدم النهج (٤) نموذجاً ممتازاً لتوضيح العمليات التي وضعت أحدها، فالعبارة «كثير الرماذ» تعني شيئاً واضحاً: إن في بيت شادي أو مساحة بيته رماذاً كثيراً. ونحن نعرف «معنى» الكثرة والرماذ، و«المعنى» الناتج من تركيب الإضافة، بصورة مباشرة مستندة إلى القاموس وقواعد الأداء في اللغة. غير أن السياق الذي تستخدم فيه هذه العبارة (المدح، مثلاً) يخلق شعوراً بأن المعنى المتشكل حتى الآن غير مكتمل، لأنه لا يقدم قيمة مدرجة في الثقافة ضمن القيم التي

التركيز على خصائصه الحسية وأبعاده الشكلية - التكوينية أو اللونية. كما كانت الصورة تتشكل غالباً في مساحة ضيقة أو في جغرافيا مكانية محدودة. وتندر الصور التي تخرج على كلا هاتين القاعدتين من قواعد التشكيل التخيل وبناء الصورة الشعرية.

وتتضح هذه السمات في أبيات امرئ القيس التي اقتبسناها سابقاً في وصف الحصان، وفي أبياته، في «الملقة» أيضاً، في تكوين صورة المرأة. فهو يتناول كل عضو من أعضاء المرأة، تقريباً، ويقارنه بمعطى فيزيائي مرئي محدود الأبعاد، خالقاً صوراً تتشكل في إطار جغرافي ضيق. كذلك تتضح هذه السمات في بيت ابن المعتز التالي:

وترى الهلال كزورق من فضة
قد أثقلت حموله من صنبر

برغم ما في الصورة من مادة تصورية غريبة، ومن تركيب يخرج على إطار العادي المألوف، وبرغم سياقها المكان الشاسع (الذي نقلصه إلى «الهلال»).

أما الصورة في قصيدة الحدادة فإنها ذات طعنين متعاكسين: النمط الأول، وهو الأقل شيوعاً، شديد التركيز على الأبعاد الفيزيائية للأشياء، يقلص مجال التصور إلى درجة تكاد تفوق في محدوديتها ما يحدث في الشعر القديم (غير أن ذلك يتم في سياق تكتسب الصورة فيه دوراً أشد فعالية وبروزاً في تكوين النص ومنحه وحدته الداخلية؛ لكن هذا ليس موضوع مناقشة الآن). ولعل أبرز نماذج هذه الصورة أن توجد في شعر محمد الماغوط^(٢٦). وهي عادة تتشكل في صيغة التشبيه. وهذا النمط لا يمتنع في الدراسة الحاضرة. أما النمط الثاني من الصورة، وهو الأكثر شيوعاً، الذي تزداد درجة تنامي وانتشاره مع الزمن، فإنه يبدو، على العكس من النمط الأول، تقييماً للمرئي، وإخفاً لتتوه تفصيلاته ووضوحه، وإبعاداً له عن محرق التركيز، وتوجيهاً للضوء إلى فضاء محيط به، أو مجاور له، أو مرتبط به عن طريق الإيحاء والاستدعاء الظل والاستجابة النفسية لدى الخلق، أو التدهاي القائم على المشابهة أو التضاد، سواء أكانت هلاقة المشابهة (أو التضاد) فيزيائية حسية، أو تشكلت على صعيد ما يسميه عبد القاهر الجرجاني «مقتضى للصفة وحكم لها»^(٢٧). ونحن، في هذا النمط، أمام الانزياح من المركز للمرئي والاحتجاب الظل له. وسأسمى حركة الانزياح هذه باسم «الانزياح التصوري»، وأكتبها بوصفها لصيقة بالانزياح الكنتاني، الذي يتمثل في مفهوم الكناية في البلاغة، وبشكل خاص كما يحددها ويفهمها عبد القاهر الجرجاني. وسأناقش الانزياح الكنتاني مناقشة مبذلة لا يهدف إلى التفصي والشمول، بل إلى بلورة نموذج سهل توضيح المنطلقات النظرية للتحليل الذي أسمى إلى إنتاجه الآن للمفهوم الذي اقترحه قبل قليل.

٥ -

حين يريد شاعر أن يصف إنساناً بالكريم، فإن في متناوله عدداً لا بأس به من الأنماج اللغوية - التصورية لأداء ذلك. أولها أن يقول: «شادي كريم»، بهذا الأسلوب المباشر الذي سماه عبد القاهر

٦ -

من الجبل أن السلسلة التي وصفتها «محشوة» بالغياب ، بل بالغيابات : سياق حضاري غائب . سياق ثقافي غائب . أشياء مجهولون لتلقين مجهولين يتدخلون عند كل انفتاح للدائرة ليوجهوا حركة السير - إلى اليمين ؟ ، ولا . إلى اليسار . وهكذا . غابة سيمائية مختلطة نفرض نحن عليها النظام ، مصطدمين في كل لحظة بهذه الموجات في الغيابات . وكل ذلك في تعبير بسيط : «شادي كثير الرماد» .

أما التبع الخامس فإنه من أكثر أنماج الانزياح الكنائسي ثراءً دلاليًا ونصوريًا ، وأكثرها تعاملًا مع لغة التشكيل الحسي الناصع ، ودخولاً في الغياب ، في آن واحد . وهو الآلية التي تنتهي في ذروة من ذراها بأحد الأنماط الغنية للرمز والتميز واستخدام الرموز . غير أنني ، لتسهيل الأمور ، سأقتبس مثلاً بسيطاً نسبياً ناقشه عبد الغافر الجرجاني أيضاً .

«إن السحابة والمرودة والندى
في قبة ضربت صل ابن الحشرج»^(١)

من الجبل هنا أن الممدوح هو ابن الحشرج ، وأنه يُمدح بامتلاكه لصفات «السحابة والمرودة والندى» . غير أن ما حدث هو عملية إزاحة تصورية أولية ، فقد نُقل ابن الحشرج من موقع الصدرة في الوعي والتصور ، أو من محرف التركيز ، إلى موقع آخر من الوعي والتصور واللغة ، أقل مركزية (وحدث تفاوت بين موقعه فاعلاً نفسها للجملة وموقعه فاعلاً نحوياً لها) . وقد احتلت مساحة الوعي ، بتدرج واضح في التباعد عن المركز ، أولاً ، الصفات «السحابة والمرودة والندى» ، و ، ثانياً ، الصورة الفيزيائية الحسية للعبة المضروبة ، و ، ثالثاً ، العلاقة المكانية بين السحابة والمرودة والندى وهذه القبة ، و ، رابعاً : العلاقة المكانية بين القبة وابن الحشرج (متجسدة في بُعد حسي يخلقه الفعل «ضربت») ، و ، خامساً ، تطابق العلاقات المكانية بين الناحيتين . وعن طريق هذه الإزاحة وهذا التطابق تكتمل الدلالة الكلية للبيت ، المتمثلة في القول البديل الممكن «إن ابن الحشرج سمح ، ذومرودة ، وكريم» (مع وجود عملية ترابط مجازي ثنائية بين الندى والكريم : الندى يجي العشب ، والكريم يجي النفس . فيصبح الكريم ندى والندى كريماً) .

ما يعني ، بالدرجة الأولى ، من مناقشة الكتابة بنمطها (٤ ، ٥) هو بلورة ما أسميته الانزياح الكنائسي ، لاستخدامه نموذجاً لما أسميته الانزياح التصوري . وينجلى من النموذج أن الانزياح التصوري ينقل المرئي من محرف التركيز إلى موقع أقل بروزاً ، يغدو فيه المرئي أقل نصاعة ونتوفاً ، ويكتسب حضوراً ظلياً . وتتفاوت أنماط الانزياح التصوري (التي تضم الانزياح الكنائسي ، لكنها تضم أشكالاً أخرى من الانزياح أيضاً) كما تتفاوت هزجات الانزياح ، حتى إن المرئي قد يكتسب حضوراً ظلياً ، أو يدخل فعلياً في عالم الغياب . وفي هذه الحالة تتحول لغة الحضور إلى لغة للغياب ، هي غرضي الرئيس من المناقشة الحالية .

لكن قبل أن أتابع الدراسة ، يحسن أن أوضح أنني حين استخدم كلمة «المرئي» لا أقصرها بالتحديد على المدركات البصرية ، بل

تُمدح المرء من أجلها . وهكذا يتدخل المتلقى ليكسر الدائرة المكتملة للمعنى ويفتحها ، ويبحث عن امتداد للمعنى خارج إطار الدلالات القاموسية للعلامات المستخدمة في العبارة . ويؤدي فتح الدائرة إلى إشكالية تتطلب فرض سياق حضاري كامل ، أو ربط العلامات بسياق حضاري كامل ، قبل أن تتشكل حلقة دالة جديدة . فكثرة الرماد تنتج ، عملياً ، من كثرة إحراق مادة مثل الحطب .

وكثرة إحراق الحطب تدل على كثرة الطبخ . غير أن هذا صحيح في سياق حضاري محدد فقط ، هو سياق البيئة البدائية (الصحراوية ، الريفية ، غير الصناعية) . فامى تطبخ الآن على طباخ الغاز ، ولو طبخت ليل نهار لما بقي رماد في مطبخنا . ولا تحل الإشكالية إلا بفرض قسري لسياق حضاري بدائي تتشكل فيه دلالة العبارة . ثم إننا بعد فرض هذا السياق مواجهون بإشكالية ثانية : شادي كثير الرماد ، لأنه كثير إحراق الحطب ، لكن لماذا يعني ذلك بالضرورة أن الحطب يحرق من أجل الطبخ ؟ قد يكون شادي ببساطة يشعر بالبرد إلى درجة تفوق العادي ، ويحرق في فصل الشتاء كميات كبيرة من الحطب للتدفئة . هكذا نتدخل مرة أخرى لنفرض ، قسراً ، أن الحطب يحرق للطبخ . وتواجهنا ، فوراً ، إشكالية ثالثة : حسنًا إن شادي يطبخ كثيراً من الطعام . لكن من قال إن لذلك علاقة بالكرم ؟ إن شادي نهم أكل ، وهو في بيئة دينية تسمح له بالزواج من أربع ، وهو متزوج فعلاً من أربع : ولديه من كل واحدة عشرة أولاد . وهم ياكلون كثيراً ليل نهار ، لذلك يطبخون كثيراً ، ويبقى لديهم رماد كثير .

ولا . لا - يجب أن نصرخ ، متدخلين مرة أخرى ، لنفرض اتجاهاً للمعنى . الطبخ يتم لإطعام الضيوف . الضيوف يغدون على شادي ليل نهار ، وهو يطبخ لهم ، لا ليشبع «عشيرته» الصغيرة .

حسنًا . إذن ، الضيوف . لكن من قال إن الطبخ للضيوف يدل على الكرم . في الأشهر الأولى من حياتي «العربية» في أوروبا ، خرجنا ثلاث مرات ، أنا وأربعة من زملائي الطلبة ، إلى المطعم نتمشى معاً . وبحماسي المبهوة ، دفعت الحساب في المرة الأولى ، وفي المرة الثانية ، وكدت أدفعه في المرة الثالثة حين انفجر في وجهي أحدهم الصديق العزيز - ليقول لي : واسمع : أنت تتصرف بغطرسة فيمتها . أنت تزودنا بالنظام ، نطنا معدمين أو بخلاء فتدفع ثمن طعامنا . وصيقت !! واضطرت للشرح : المعاداة العربية إلخ . . وغفرت لي بعد لأي ، ودفعوا ، وساهون جميعاً ، وحلّت المشكلة بقرار جماعي هو أنني لست متخطراً ، بل أحمق وأبله ومبذر لأموال أبي !!

من قال إذن إن إطعام الضيوف بهذه الكثرة التي تبقي أكواماً من الرماد في الساحة بلاهة ، وحقاً ، وتبذيراً ، خصوصاً وهو يتم في صحراء قاحلة يندر فيها الطعام ؟ نحن ، وذلك بإدخال سياق ثقافي كامل ، هذه المرة ، وإيلاج العبارة وكثير الرماد فيه وتمثل سلم القيم فيه : «من يطعم الضيوف يكن كريماً» .

هكذا ، بعد سلسلة منهكة من الصراعات والإشكاليات والحلول ، يقود التعبير الذي بدا بريئاً ، ساذجاً ، ذا معنى بسيط ، من كثرة الرماد إلى الكرم .

٧ - ١

المقاطع الأولى من مرثية رجل صادق

وَأَن للقلب أن يكتب الموت
أن يتباهى بأحزانه ،
وعطائه ،
أن يهوى عن الفلج
أن يدخل الكفن - المهد
أن يتسلق جلع المنية ،
أن يتوحد
مكتظة بالخطيئة دائرة الحلق
مكتظة غابة الناس ،
لا شيء يمسك هذا الحصان الجريح

سدى الموت :

نحن رعاياك
نخرج منك وثائق إليك
تكون البداية خطأ من الوجد
خطأ من الوجد والشوق
خطأ من الوجد والشوق والمجد
نجدنا لغة الأرض
نسط في فجوة لا حروف بها
ونعاني من الكلمات
تكون النهاية خطأ من الحزن
خطأ من الحزن والخوف
خطأ من الدم والموت والكلمات
لك المجد يا سيد الكائنات
لك المجد يا من يهدد صدر الجنائز ،
تبهى وجه الصقور .

أن للجسد المشتق أن يهيم ،
أن يستوى للصلاة
هنا الأبدية :

.. هذا هو الباب -
مفوحة للتخيل الفلاة
وللتخيل تدنو الهضاب
إرتمى للمدينة قهراً
وللمهر قهراً
وللعلم قهراً
وكن واحداً بعد أن ضاع صوتك
ضيمك الأقربون
وحاولك الأبعدون
اقرب من مباتها
يا اشتعال الأقاليم في زمن البدو
يا نجمة في يبارق ابلول
يا فارساً يترجل قبل الألوان .

يا وحيد المسالك والجرح
يا آخر الطاهرين

أوردها في سياق يكسبها طابعاً تعميمياً ، فتضم جميع أشكال الشيء المتنازل، أي كانت . أي أن المرثية تغطي أيضاً المسموع والمشموم والملموس والمتذوق ، من جهة ، كما تغطي ما لا يقع في متناول الحواس ، من جهة أخرى ، أي التصورات والمفاهيم والانفعالات والمشاعر (المجردة) والمركبات التخيلية . . إلخ . ويكلمات أخرى أقول إن ما أقوله عن المرثية وعن حيليق الانزياح التصوري والكنائي اللتين قد يوضع لها ، ينطبق أيضاً على كل ذات أو مفهوم أو انفعال يمكن أن نعدده الموضوع الذي يتناوله النص الشعري أو البؤرة الدلالية - التصورية التي ينبع منها النص . بهذا المعنى يصبح المرثية ، مثلاً ، في قصيدة يرثي فيها شاعر رجلاً مات ، هو المرثية ، وتصيح الحرية ، في قصيدة عن صراع الوطن من أجل حريته ، هي المرثية ، وهكذا . وسيزداد استخدامي للمرثية وضوحاً في أثناء تنامي البحث الحاضر .

٧ -

انطلاقاً من المناقشة السابقة ، يمكن أن نزداد لغة الغياب جلاءً عن طريق المقارنة بين عدد من النصوص . لنقارن مثلاً قصائد رثاء قديمة مع قصيدة رثاء حديثة . إن رثاء الحسناء لصخر ، مثلاً ، يبرز صخراً في محرق التركيز ، بصفاته الفيزيائية والأخلاقية . فصخر هو المبتدأ الذي تنطلق منه الجملة وتنتج نفسها لتزودنا بمعلومات عنه . وهو أيضاً المحتل لمساحة الوعي ، وأشياء العالم والتجربة لا تدخل النص إلا من أجل أن تلتفت حوله وتزيد به رزواً وحضوراً :

وإن صخراً لناشم الهداة به
كانه صلم في رأسه ناره

وكل ما يعرض من انفعالات أو تصورات (بما في ذلك الصورة الشعرية) ينبع من صخر ومن وجوده في محرق التركيز ، وبشكل في لغة بالغة الوضوح ، مضادة تماماً ، ناصعة الحضور ، مصدر حركتها صخر ، وحمور تناميها صخر ، ومأل حركتها صخر .

وفي رثاء جرير لزوجته ، بعد ذلك بزمان طويل ، تظل هذه السمات طافية ، فالزوجة هي مبتدأ الجملة - القصيدة ، المحتلة لمساحة الوعي ، وهي في محرق التركيز ، وحمور نحو النص كذلك . وبعد أكثر من ألف عام يكتب أحمد شوقي قصيدته في رثاء عمر المختار (٢٥) ، فنظّل لها خصائص قصيدتي الحسناء وجرير على هذا المستوى المحدد : وهو كون المرثية المحتل لمساحة الوعي والتصور (ومبتدأ الجملة - النص) ومحرق التركيز ، وكون اللغة التي تتناوله لغة الحضور الناصع المضاء .

وبالمقارنة مع هذه النصوص «القديمة» ، يبدو رثاء عبد العزيز المقالح ، مثلاً ، لرجل صادق ، مختلفاً ومغايراً تماماً ، ففي هذه القصيدة يحدث شيء آخر ، مبين جلياً . وما يحدث ، كما سيظهر فيها بعد ، ليس أمراً فريداً في شعر الحدائق ، بل إنه ليتكون في سياق من التحولات تصبح فيه لغة الغياب سمة بارزة للرؤية والتناول والأداء في الجسد الرئيسي من شعر الحدائق . ها هو ذا نص المقالح :

الفتقدناك ،

أرملة الفجر مجلس في الحزن .

تسأل عنك ،

ولا تنقبل فيك العزاء

هي الآن تحبز للجائعين رماداً

ونكتب :

ما أقيح الأمل

ما أقيح اليوم

ما أقيح الدهر

يا وحيد المسافات والبحر

أرملة الفجر مجلس في طبق فوق مائدة الليل

نكتب :

إننا فتحنا لك الصباح قبرا

فتحنا الظلام لأهلك قبرا

وصارت بلادك مرثية وقصيدة^(٢٦) .

البده : أو ان الرحيل . غير أن المقطع الثالث لا يتابع تركيزه على الأبدية ، بل يأخذ بإحضار المرثى إلى مساحة الصورة واللغة . والإنشاء الذي يبدأ المرثى بالحضور عبره وفي نسيجه إنشاء تشكيل متعدد المحاور والسمات ، فهو أقرب إلى ضربات ريشة فنّان سريعة تقبض على نقطة جوهرية تتصل بالمرثى دون أن تبرز إبرازاً يصل إلى حد الحضور الناصع . وضمن هذا النسيج نفسه تتشكل لغة الغياب من مجموعة من التكوينات الدلالية ، التي لا تتجسد في فكرة واحدة متناهية مكتملة ناصعة الحضور ، بل تشع بإشعاعات خفية ، مؤلفة من مكونات متفاوتة الدلالة ، متضاربة ، لا تصل إلى حالة الحضور الكلي بل تنسرب إلى عالم الغياب . مثلاً :

«مفتوحة للنخيل الفلاة»

والهضاب تدنو الهضاب»

ترد هاتان الصورتان في سياق الحديث عن الأبدية : «هنا الأبدية . . هذا هو الباب» . لكن ، ما الذي تقوله هاتان الصورتان عن الأبدية على وجه التحديد ؟ إنها في موقع صفات من الأبدية ، مثل «الغرفة» في العبارة «هذا هو البيت : الغرفة الأولى غرفة الطعام ، والثانية للمضيوف . . إلخ» . لكن أي صفات تنسب للصورتان للأبدية ، وما الذي تخصصه فيها ، بالطريقة التي تخصّص فيها «الغرفة» مادة معلوماتية معينة عن البيت ، وعلاقة مكانية بين البيت والغرفة . . إلخ ؟ لا شك أن لكلتا الجملتين «معناها» الموضوعي المباشر ، بالطريقة التي امتلكت بها «شادي كثير الرماد» معنى موضعياً مباشراً : «الفلاة مفتوحة للنخيل . . إذا شاء أن يدخل ، أو قابلة لأن تزرع بالنخيل . والهضاب تدنو من أجل الخيل» . لكن كيف تتربط هاتان «الفكرتان» ؟ وكيف تتكاملان ؟ وكيف تصبجان في تكاملها قولاً ذا دلالة محددة عن الأبدية ؟ : أعني : ما مصدر الحضور الذي تخلفه هاتان الفكرتان في انحلالهما في الحقل الدلالي المتشكّل من الأبدية ؟ وإلى أي مدى تزيدان حضور «المرثى» في النص وتسهمان في نقله إلى عرق التركيز ؟

وبمثل هذه الأسئلة نواجه التكوينات اللغوية النهائية في المقطع :

«يا اشتعال الأقاليم في زمن البهو

يا نجمة في يهراق أهول

يا فارساً يترجّل قبل الأوان»

من الجلي أن لكل من هذه التشكيلات «معنى» قائماً في ذاته ، لكن حل تفاوت في درجة الإفصاح وغورية تكوين المعنى واندرجاه ضمن الشبكة الدلالية للنص وتفذيته لها . إن فكرة الفارس الذي يترجّل قبل الأوان ، في التشكيل الثالث ، بمعناها ودلالاتها المحددين تقول شيئاً مهماً عن المرثى هو أول ما يقال عنه مباشرة في النص : لقد مات قبل أوانه (في شبابه ، قبل جنى الثمار ، قبل تحقيق الانتصار ، إلخ) . أما التشكيل الثاني فإنه «يعني» لكنه لا يدلّ في ذاته ، أو ، بلغة عبد القاهر الجرجاني ، يؤدي «معنى» لكنه لا يفصح عن «معنى المعنى» . فالتشكيل غير مكتمل الدلالة من حيث هو نص ، لأنه يميل إلى العالم الخارجي ، إلى درجة تجعل استناده إلى هذا العالم أساسياً في تكوينه .

يبرز تأمل هذا النص السمة الجوهرية التي أسمى إلى بلورتها في قصيدة الحدادة . لنأخذ المقطع الأول ، مثلاً ، ونبحث فيه عن المرثى = المرثى . وسنكتشف سريعاً أن صورة المرثى مفقودة تماماً . إن المرثى ليس حاضراً ، بل غائب . ونحن لسنا أمام لغة تبرز المرثى نائثاً ، ناصعاً في حضوره ، بل أمام لغة تخيّب المرثى وتوجّه الضوء إلى مساحة من الوعي ، والتصور ، بعيدة عنه ، أو خارجة عليه ، مع أنها - دون شك - نابعة منه ، أو من حدث موته ، بوصفه البؤرة التجريبية التي يفرض منها النص . ومعنى هذا أن اللغة مرتبطة بالمرثى بشكل أو بآخر ، بذكران بالانزياح الكنتائي الذي وصفته سابقاً ، دون أن يتطابق معه . غير أن هذا الارتباط مغلق ، وخفي ، ينتج من المقطع الأول بل من عنوان القصيدة ومقاطعها الآتية .

وحين نكتمل قراءة المقطع الأول يقفز سؤال إلى الذهن : ما الموضوع ، أو «النفطة» أو «الفكرة» (بمصطلحات تقليدية تماماً) التي يدور عليها هذا المقطع أو يبرزها ؟

هل هي : «لقد آن وقت الرحيل إلى الموت» ؟ وإذا كانت كذلك ، فهل تبرز هذه «الفكرة» المرثى في إهاب من الحضور الناصع مضاء بضوء ساطع كاشف ؟ إن إعادة النظر سريعاً تكفي لتقديم إجابة بالنفي .

في المقطع الثاني ، تقترّب القصيدة من بلورة «فكرة» أو «نفطة» أكثر جلاء عن طريق مخاطبة الموت وإنشاء علاقة معه : «البدية وعد ، والنهاية مأساة» ، «الموت هو البداية والنهاية» ، «الموت سيد الكل» . وهذا البعد التأمل الميتافيزيقي للمقطع بشكل تنابياً «للفكرة» الغامضة التي تكونت في ثنانيا المقطع الأول ، لكنه لا يزيد درجة تبلور المرثى في النص ، ولا يصل به إلى درجة أهل من الحضور . إن النص ما يزال يتابع تشكيله في مساحة انفعالية ، شعورية ، تصورية ، لا يقع المرثى في الوسط منها ، ولا تضيء المرثى ، بل تضيء الذات المتأمل وموقفها من الموت . وهذا معناه أن المرثى ما يزال غائبا ، نائثاً عن عرق التركيز في النص .

أما المقطع الثالث ، فإنه يتحول في اتجاه مغاير لتنامي النص حتى الآن : الأبدية (النهاية) ، في مقابل المقطع الأول الذي انطلق من

الصحراء والعالم المتحضر في الجزيرة العربية ، أى بين قطبيها الصحراوي - البدوي والحضري - اليميني ، ثم في سياق الصراع العسكري - السياسي الذي حدث بعد قيام ثورة أهول البنية . وحتى حين يحدث ذلك ، فإن الدلالة مازال احتمالية ، تتأرجح بين أن تكون أو لا تكون ؛ أى أنها أدخلت في عالم الغياب منها في عالم الحضور .

ومن الواضح تماماً أننا في تشكيل الدلالات السابقة نعرض لمشكلة مزدوجة في اللغة والنقد هي إشكالية العلاقة بين ما أسميه «البعد المعنوي» للغة وما أسميه «البعد الإشاري» للغة ، أو بين «المعنى» من حيث هو نتيجة لآليات الأداء (الداخلية) التي تحكم ارتباط العلامات اللغوية المفردة ، و «معنى المعنى» من حيث هو نتائج لعمليات أداء مختلفة (خارجية) ، ترتبط بالنص الكلي . كيف يتم الانتقال من «المعنى» إلى «معنى المعنى» ، هل صعيد تعبير جزئي مثل «كثير الرماء» أو ما يشبهه ؟ ثم ، بتوسيع العمليات والمفاهيم ، كيف يتم الانتقال من «النص» إلى «العالم» الذي أنتج فيه النص ؟ ثم كيف تتحقق العملية الوسيطة : وهي الانتقال من «معنى» النص إلى «دلالتة» (أو من معناه إلى معنى معناه) قبل أن تتم النقلة من النص إلى العالم ؟ وفي اعتقادي أن هذه الإشكالية هي من أكثر ما يواجه التفكير النقدي الحديث في العالم من معضلات إلحاحاً في طلب إيجاد حل لها ، لكنها غير حلولة في أي نظام نقدي أعرفه . ولقد خصصت هذه الإشكالية أبحاثاً مستقلة لا أريد الدخول في مناقشة أطروحاتها الآن . وصافترض أننا قادرون على إيجاد حل لها ، وهل الاستناد إلى هذا الحل في إنتاج الدلالة في هذا النص وفي النصوص الأخرى التي يناقشها هذا البحث ، تسهلاً لتابعة الدراسة .

لكن : لماذا يدعو التركيب الثلاثي الذى يقع بين التشكيلات الى مناقشتها المخاطب إلى أن «يرحل قبرا للمدينة والنهر والحلم» ؟ وإلى «أن يكون وحيدا» ؟ ألاهم ضيموه ؟ ألاهم لم يفيدوا من صدقه وإخلاصه ؟ وهل المخاطب هو بالضرورة المرئى ، أو يحتمل أن يكون الذات الناطقة للنص ؟ ثم هل يمثل هذا المقطع فى وجوده الكل درجة عالية من الحضور ؟ حضور المرئى ؟ أم أنه تشكيل دلالى يتم فى إطار لغة الغياب ؟ إن القراءة الثانية لتسمح بالقول : إن هذا التشكيل يتم فى إطار لغة الغياب ، مع أنه يصل بالمرئى إلى درجة من الحضور لم يبلغها فى المقطعين الاول والثالث .

يختلف المقطع الرابع عن المقاطع الثلاثة السابقة في أنه يُقْتَسَح بالتوجه إلى المرثى ، ويصفه بلفظ أشد نصاعة ووضوحاً من لغة المقاطع التي سبقتة . وكذلك يتسم المقطع الجديد ب ورود مجموعة من الألفاظ ذات الحقوق الدلالية المرتبطة بسباق الرثاء : «الطاهرين» «افتقدناك» «الحزن» «أرسله» «قبراً» «سرية» . بيد أن اللغة في تكوينها الكسل التباسي ، تبدأ - فجأة - بتخفيف حدة الوضوح والمباشرة ، وتأخذ في إدخال المرثى في سياق الغياب . فالقول : «ويا آخر الطاهرين» «افتقدناك» ناصع الدلالة مباشراً ، غير أن القول : «ويا وحيد المسافات والجرح» هو أقل نصاعة ووضوحاً ، ما دلالة «وحيد المسافات» هل وجه التحديد ؟ وما علاقتها بالحصان الجريح» الذي لا يمكنه شيء في المقطع الأول ؟ ثم كيف يوصف المرثى بأنه «وحيد الجرح» في صيغة الحاضر ؟ أم أن الصيغة تحمل الدلالة على الماضي :

إنَّ التصور في «نجمة في بيارق» ذو معنى ؛ لكن حين تضاف هذه البيارق إلى «أيلول» يبدأ المعنى في الدخول في عالم الغياب ، وتغيم الدلالة . هل البيارق لأيلول الحزينة ، بالتراپطات المألوفة التي يشهها ؟ وما دلالة ذلك ؟ ولماذا يكون لأيلول بيارق ؟ هل أيلول زمنٌ دال في سياق غير سياق الفصول والمواسم ودورها ؟ وما دلالة ؟ وما السياق الذي يدُلُّ فيه ؟ ولا بد هنا من التدخل الفاعل للمتلقى لاستكمال الدلالة ، أو لتوليد الدلالة . وما يزيّد الأمر تعقيداً أنه ليس ثمة من قرينة تحمل إلى محط السياق الدال الذي نحتاج إلى موضوعة التعبير فيه من أجل أن يكتسب دلالة ، (كما يحدث عادة في الاستعارة من النمط «رأيت غزالة» ، إشارة إلى امرأة) . وصبح البحث عن السياق المانح للدلالة عشوائياً إلى حد بعيد . وقد يحدث ، وقد لا يحدث ، أن المتلقى يملك بالصدفة معرفة خارجية تاريخية الطابع ، تتضمن المادة المعلوماتية التالية :

١ - أن الشاعر ينفى .

٢ - أن في تاريخ اليمن المعاصر حدثاً حاسماً هو الثورة على حكم الإمام وتدمير الإمامة وإقامة الجمهورية .

٣ - أن هذه الثورة حدثت في شهر أيلول (وتسمى الثورة السبتمبرية في كثير من الإشارات إليها) . وقد يحدث ، وقد لا يحدث أيضاً ، أن معرفة المتلقي تمتد إلى غط سهري ، إذ تضم المادة المعلوماتية الثانية : أن عبد العزيز المقالح من الشعراء - المفكرين الذين دعموا الثورة ، بل كانوا من القوى الأساسية الفاعلة في تحقيقها ، وأنه ذو موقف عفاكدي واضح ، يتشبل في دعم الثورة والانتصار لها . وإذا حدث أن معرفة المتلقي ضمت هذه المادة المعلوماتية كلها ، استطاع التشكيل « يا نجمة في بيارق أيلول » أن يفصح عن دلالة محددة : « أنت بطل من أبطال الثورة » ، وانكشفت الخطوط السليمة لعملية الانزياح التصوري التي حدثت في إنتاج التشكيل مولدة « المعنى » و « معنى المعنى » ببسبلة من الترابطات والانفتاحات ، تختلف تماماً عن السلسلة المتمثلة في كلا « شادي كثير الرماد » و « حسان طويل النجاد » ، من جهة ، وفي « رأيت هزاة » ، من جهة ثانية . ويمكن الاختلاف في طبيعة العلاقات التي تقوم عليها كل من هذه العمليات المتميزة من الانزياح الكتالي والانزياح التصوري .

يبقى التشكيل الأول ، وهو يتأرجح بين الدلالة المحددة واللا محدودة . إن الزمن زمن البدو ، وأنت اشتعال الأقاليم ، أنت الثورة التي تشتمل لتغير زمن البدو . إن هذا التكوين الدلالي احتمالي صبر ، لا يمكن دعه من خلال سياق النص ، أو السياق الموضوعي . فالبدوي النص مكون طارئ، لا يرد إلا في هذا الموقع ، ولا يملك رسالة محددة . والمتلقي بحاجة إلى توسيع السياق الموضوعي ، أو تغييره ، والبحث عن سياق ثقافي - حضاري عام ، يدخله في قراءة النص ، عن طريق موضعة التعبير المناقش فيه . لكن ، ما هذا السياق ؟ وما العوامل التي تعيننا على اختياره ؟ وجدير بالملاحظة أن كل هذه الأسئلة تنبثق مع التعبير . . وما اشتعال الأقاليم في زمن البدو قبل أن نكون قد وصلنا إلى التعبير «ما نجمة في يبارق أبلول» والمناقشة التي جرت أعلاه . ويبدو أن تدخل المتلقي يتطلب معرفة من أنماط متعددة ، سياسية وجغرافية وتاريخية وسيروية ، لكي يوضع التعبير المناقش في سياق الصراع الثقافي - الحضاري المريق بين

«لقد كنت وحيد الجرح» ؟ وسرعان ما تتطور هذه اللغة الالتباسية ، معمقة التباسها ، وغففة درجة النصاعة والجلالة فيها حتى لتكاد تعدمها ، وداخله في لغة الغياب . فمن أرملة الفجر التي تجلس في الحزن ؟ ولماذا لا تتقبل فيه العزاء ؟ وما دلالة أنها تحبز للجائعين رماداً ، في سياق موت المرثى وعدم تقبلها للعزاء فيه ؟ إنها لا تقدم للجائعين طعاماً فعلياً . هذا جل ، لكن ، ما دلالة ذلك هل وجه الدقة ، منسواً إلى أرملة الفجر ، في سياق رثاء المرثى ؟ هل كان المرثى هو مصدر الطعام الحقيقي للجائعين ، وحين مات انعدم هذا المصدر ؟ أم أن الدلالة الرمزية للفجر ، في الوعي الإنساني العام ، والسياق الحضاري الخاص (أي كونه نقطة البداية والفتح والامل والضوء .. إلخ) ، تصبح هي موضع التركيز ، فبرى الفجر نفسه الآن مصاباً بفقدان المرثى ، وتبقى ، هكذا ، له أرملة ؟ (لأن فجر الشورة نكب الآن بالمصائب الفادحة فلم يتسأم ليتحول إلى نهار كامل ؟) .

وتزداد درجة الغياب حين تأتي الجملة الاحتمالية وما أتبع الاسم / ما أتبع اليوم / ما أتبع ال . . . ، برغم أن ورود «الغد» مكان النقاط الثلاث هو الاحتمال الأرجح . ثم يزداد الغياب حين تعود صورة أرملة الفجر إلى الظهور لكن بدرجة أهل من التعقيد والتشبيك والالتباس :

«أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل» .

وهي صورة مذهشة شعرياً ، باهرة الغنى والثراء الحسي ، وبارعة على مستوى تشكيلها التخيل - التصوري . فهي تدفع بالإشارات السابقة إلى الطعام والجائعين إلى ذروة من الحدة والتوتر عن طريق تشكيل مجال بصري - لغوي ، كل جزئية فيه تتكون من مواد مرتبطة ، لا كل : «طبق» و«مائدة» / أرملة الفجر تجلس في الطبق / الطبق فوق مائدة الليل / الليل يقيم مأدبة ، هل مائدة منها طبق تجلس فيه أرملة الفجر (التي تصبح مادة للالتهام ؟) وهكذا . غير أن هذه الصورة التركيبية (التي تشكل في سلسلة من الانزياحات التصويرية بؤرها الاستعارة ، وتفضل ، في الوقت نفسه ، من خلال التضادات البارزة فيها والخفية) لا تخفف درجة الغياب بل تزيد حدة ، وخصوصاً حين تعتمد استعارة جديدة تنقل أرملة الفجر من جلوسها في الطبق إلى فعل الكتابة فتكتب :

«إنا فتحنا لك الصبح قبرا»

فتحنا الظلام لأهلك قبرا

وصارت بلادك مرثية وقصيدة .

- ٨ -

الظلام» ، فترتد إلى الجملة الأولى لتكتشف أنها على مستوى بنيتها العميقة تعني «إنا فتحنا لك قبرا هو الصبح» : هكذا يكون مصيرك نقيض مصير أهلك «إنا دفنك جاعلين الصبح قبرا لك» . هكذا يكون مصيرك نقيض مصير أهلك : «أنت دفنت في قبر هو الصبح ، وهم دفنوا في قبر هو الظلام» ، في هذه الرؤية المعقدة للموت - الحياة ، وثنائية المصير الفردي والمصير الجماعي . فلقد مت أنت فكان مصيرك أنت الميت أن دخلت الصبح : ولقد ظلوا هم أحياء فكان مصيرهم هم الأحياء أن دخلوا الظلام . وكلا الصبح والظلام قبر . البقاء موت والبقاء موت ، على اختلاف فيها بينهما . هكذا يكون رحيلك من أهلك مصيراً مأساوياً لهم ، لا مصيراً مأساوياً لك . ولذلك نصير بلادك (وبلادهم في الوقت نفسه) «مرثية وقصيدة» في آن واحد ، في ازدواجية (هي في الحقيقة ثنائية ضدية) تتابع الازدواجية الدلالية في الجملتين (١) و (٢) . لكن ما دلالة الازدواجية في «مرثية وقصيدة» ؟ هل «قصيدة» مجرد تكرار لـ «مرثية» جاءت لأسباب إيقاعية ؟ هل القصيدة والمرثية شيء واحد ؟ ولماذا لم يكتب النص بـ «صارت بلادك مرثية» ؟ أم ترى القصيدة تقف نقيضا للمرثية هنا : القصيدة احتفاء بدخولك الصبح ، والمرثية نذب لدخولهم الظلام ؟ بلادك ترثيهم في بقائهم أحياء ، وتحظى بك في موتك المضي بقصيدة ابتهاج ؟

وبرغم أن هذا المقطع يدفع بالمرثى إلى محرق النص بصورة تفوق كل ما حدث في المقاطع السابقة ، فإننا ما نزال عاجزين عن رؤية المرثى مضاه إضاءة قوية ، محتلاً مساحة الوعي ، حاضراً حضوراً ناصعاً . فما الذي يقال - تحديداً - عن المرثى ؟ ما القيم التي تنسب إليه ؟ ما الأثر الذي يخلفه موته ؟ ما سماته وملائحه الفيزيائية وغير الفيزيائية ؟ ما موقعه من الزمان والمكان ؟ لقد كانت القصيدة القديمة تحجب عن كل هذه الأسئلة (الضمنية) بوضوح ، وبشكل قابل للتفريد والإحصاء الدقيق . وبالقاس إلى هذا النمط من الحضور ، يصعب أن ننسب إلى النص المدروس إلا جزءاً يسيراً من الحضور الذي تخلفه القصيدة القديمة . ولقد افترضنا ، وبمعدك بجمع الجائعون ، وموتك مأساة لقومك ، وبلادك كلها ترثيك . وذلك كله ، دون شك ، يمثل درجة من الجلاء والحضور ، لكنه مسبوك في شبكة من الالتباسات ، والصور الظلمية ، والدلالات التضمنية ، المتساندة والمتعارضة ، تضفي على الحضور غلالة تصورية - لغوية كثيفة تجعل المقطع أيضاً من لغة الغياب ، كان قد طغى أيضاً على المقاطع السابقة كلها ، تتخلله ومضات (سريعة) من لغة الحضور .

لنتأمل النص في وجوده الكلي الآن ، وسنكتشف أننا أمام نص يأتي نتيجة لعملية إزاحة تصورية ولغوية للمرثى (المرثى في هذه الحالة) من محرق التركيز ، ووضعه في موقع جانبي من مساحة واسعة تبرز فيها مكونات تصورية أخرى تشغل مواقع أكثر مركزية في النص . فالضوء لا يُسلط مباشرة على المرثى ، ولا يكشفه ، والنص لا يسمي المرثى («رجل صادق» هور فقط ، وذلك مكون من مكونات الغياب ينبع من انعدام الهوية ومن صيغة التنكير) ، ولا يتحدث عنه في سماته الفيزيائية أو المعنوية إلا عن طريق ومضات وإيماءات جانبية تغرق في كذلك في شبكة الغياب . كذلك تحتل مساحة الوعي

مانحة نفسها دلالة جديدة ، إذ تصبح الصوت الناطق باسم «نحن» مجهولين ، غائبين ، وتنقل إلى دور الفاعلية : «فتحنا القبر» ، من الدور (الضمني) السابق الذي كانت فيه أقرب إلى المفعولية .

في الجملة الأولى مما تكتبه أرملة الفجر ثمة التباس عميق يتنامى ويتشابك فيه عطان دلاليان ، كل على مستوى خاص به . فعلى مستوى البنية السطحية ، تعني هذه الجملة : «إنا فتحنا لك قبرا في وقت الصبح» . ونحن نحمل هذا المعنى في أثناء القراءة إلى أن يأتي السطر الثاني الذي تعني بنيته السطحية : «إنا فتحنا لأهلك قبرا هو

ما علاقة التشكيل الدلالي السابق بالجملة التالية : «أن يدخل الكفن - المهده» ؟ إن توحيد الكفن بالمهد يمسد رؤية ميتافيزيقية. حقيقة الغور للموت ومعناه في الوجود الإنساني ، وللوجود ومعناه في سياق الموت : التوحد بالموت وحسابه مهدهاً وولادة ، برغم أنه فيزيائياً ، نهاية (وذلك ما سيؤكد المقطع الثاني بجلاء : ونحن رهايك/نخرج منك ونأق إليك) . والموت ، في هذه الرؤية ، نبع الحياة ، لحظة كونه مصيهاً . وما يسبق الولادة ليس عدماً ؛ ليس اللا شيء واللا مكان واللا تشكل ، بل انتظاراً في فضاء الموت - الولادة للانبثاق من النبع الثر . وما يأتي بعد الموت ؛ ما ينتج انتهاء الحياة ، هو هذا النبع عنه .

في هذه الرؤية لا يبدو الموت خلاصاً على صعيد ميتافيزيقي من شرور الحياة وأقامها ، بل يبدو استمراراً لتدفق النهار السرمدي ، في مجاهل أخرى هي مسافات تسبق مسافة الوجود - الحياة وتتلوها في أن واحد . أما في ما سبق عبارة «أن يدخل الكفن - المهده» أن يتسلف جلدع المنية وما يتلوهما فإنه ثمة خيطاً رؤيويماً آخر : الموت خلاصاً فيزيائياً حقيقياً من مستنقع حياة يفرج ببحار الأثام والشرور . الحياة غابة وحوش ، والانفكاك عن دائرتها مطمح يفر إلى القلب لينجو بنفسه من دائرة الخطيئة . وبهذا المعنى فقط ، يكون للعبارة «أن يتوحد» دلالة محددة : الانفكاك عن غابة الوحوش توفى للقلب يتمثل في الانقطاع الكل عن البشر والوصول إلى حالة من الوجدانية/العزلة التامة عنهم . غير أن الرؤية السابقة للموت ، المتمثلة في «أن يدخل الكفن - المهده» ، تمنح للعبارة «أن يتوحد» بُعداً آخر هو أن تكون لفظة للتوحد - أي لتحقيق وحدة جديدة ، غائبة الآن ، بين الذات وذات أخرى في عالم آخر . ويبقى هذا البعد غائباً تماماً ، ويمثل غياباً في أن الفعل «يتوحد» يستخدم في صيغة الفعل اللازم المنقطع عن المعنوية . وهكذا يكون للعبارة «أن يتوحد» طبعان محدثان : درجة عالية جداً من الالتباس : إحداهما «أن يتوحد»/أي ينقطع عن كل ذات أخرى ؛ والثانية «أن يتوحد بـ»/أي أن يتحد بذات أو ذوات أخرى . وكل من الطبعين تشكل تنمية لواحد من الحظتين الداليتين المتعارضتين اللذين يتشكلان في هذا المقطع : الموت من حيث هو كفن - مهده/والموت من حيث هو خلاص من الآخرين ؛ التباين بالخطيئة/الانفكاك من عالم الخطيئة . ومن هنا تبدو الجمل السابقة كلها ، بخطيئة المتعارضين . غير واضحة العلاقة بالعبارة التالية : «لا شيء يمسك هذا الحصان الجريح» . هل هذا الحصان الجريح هو القلب ؟ ولماذا هو جريح ؟ أنجرحه الناس وغانبهم وعالم الخطيئة الذي فيه يعيشون ؟ لماذا ، إذن ، الدعوة إليه ليتباهى بخطاياها ، إذا كانت الخطايا تسبب جراحاً وتخلق لفظة في القلب للانفكاك من عالمها ؟ وما دلالة ألا يكون هناك شيء يمسكه ؟ ويمسكه عن أي شيء ولاي غرض ؟ أهو منطلق مندفع ولا شيء في هذه الحياة ذو قيمة يجعنه يتوقف ويلتفت إليه ؟ وما العلاقات التي تسمح ، في هذا السياق المحدد ، بالحديث عن القلب ، عن طريق الاستمارة ، بوصفه حصاناً ؟ هل القلب يجري باتجاه الموت ، متعلقاً به ، مثل حصان جريح ، كاره الحياة لأنها تخلو من أي إغراء بالبقاء ؟

أسئلة عدة تبقى تدور في البال ، حتى بعد اكتمال النص ، دون أن يصل بها النص إلى إجابات حاسمة تلغي تعدد الاحتمالات وتثبت دلالة واحدة ؛ بل إن النص لا يحل إشكالية أساسية قائمة فيه منذ

والقصيدة مقاطع من الذات وتأملاً لها ، تتجاوز نقطة الانطلاق المبدئية للنص (حدث الموت : قارن ، مثلاً ، مع هيئة أبي فؤيد الهذلي التي تبرز فيها الذات بدءاً ثم تختفي على مدى القصيدة كلها) . ومعنى هذا أن النص يصبح موزعاً بين الذات والعالم والمرئي توزيعاً غير متكافئ ، يتلقى معه الأخير (مع أن النص مرثية له) أقل درجات التركيز . ونحن نضيف إلى ما يحدث على هذا الصعيد التصوري الشمولي ، الذي يمكن أن نسميه «الصعيد الاستراتيجي للنص» ، ما يحدث على صعيد النسيج اللغوي الجزئي ، أو ما يمكن أن نسميه «الصعيد التكتيكي للنص» ، تتأكد الطبيعة الانزياحية للفاعلية الإبداعية المنتجة للنص . وسأركز الآن على هذا الجانب الآخر من النص ، أهمي نسيجه اللغوي - التصوري ، ومكوناته الجزئية ، مكتفياً بدراسة المقطع الأول مثلاً على ما يحدث على المستوى التكتيكي للنص في مقاطعه الأربعة كلها .

٩ -

يبدأ النص ، والمقطع الأول طبعاً ، بجملة التباسية : «وأن للقلب أن يكتب الموت» . فالجملة لا تحدد القلب الذي تشير إليه : هل هو قلب المتحدث - أنا ناطق النص - منشته ؟ أم قلب آخر : قلب المرثي المذكور في العنوان ؟ ثم إن العبارة لا تتوجه بخطاب إلى مخاطب محدد ، بل هي نجوى داخلية ؛ وهي لا تبرز «موضوعاً» محدداً ؛ لا تبرز ذات المرثي ، مثلاً . وإضافة ، فإن عبارة «يكتب الموت» على درجة عالية من اللبس : إما لغة الغياب في نجل متميز جذاب لها . كيف يكتب القلب الموت ؟ وما معنى فعل الكتابة هنا ؟ وما دلالة أن يكتب القلب الموت . إذا استطعنا تحديد الكيفية التي يتم بها ذلك ؟ هل يعني الأمر «أن يعترف القلب بالموت» ؛ «أن يقبله ويحتضنه» ؛ «أن يُقر بحتميته وسيادته» ؛ «أن يسانق الموت» ؛ «أن يدون حدود الموت» ؛ «أن يموت» ؟ إن هذه الاحتمالات كلها قائمة ، ولكن أيها منها لا يمكن ترجيعه . وهي متفاوتة في درجة انتمائها إلى مستوى الحضور ولغته ، ومستوى الغياب ولغته . الاحتمال الأخير أكثرها انتهاء إلى مستوى الحضور ؛ والاحتمال الأول أكثرها دخولاً في عالم الغياب . وإذا كان للتعبير «أن يتباهى بأحزانه وخطاياها» برغم التباس الضمير فيه (هل تعود والماء على القلب أم على الموت ؟ لغوياً ، ويمقتضى الاستخدام المألوف والقاعدة ، تعود الماء على الموت ! لكنها على مستوى آخر ، سيالي ، تمهيري ، تعود على القلب) دلالة محددة ، فهل للتعبير «أن يتوارى عن الثلج» مثل هذه الدلالة ؟ وهل يعني هذا التعبير الآخر «أن يتجنب النقاء والطهر» ويتباهى بالخطيئة ؛ في انزياح تصوري جزئي نابع من الثلج وبياضه الطبيعي والنقاء وبياضه الثقافي (المتوهم) والعلاقة السائدة ثقافياً بينهما ؟ [إن تعبيراً مثل «إن الطهر أسود» يخرج من السياق الثقافي - الحضاري العربي ويدخل في سياق محض جداً هو الثقافة السوداء في الولايات المتحدة الأميركية خاصة وأفريقيا : «الأسود جميل» أو «الأسود هو الجمال» (Black is beautiful) يبدو هذا الاحتمال معقولاً ، غير أنه ليس متناهماً مع خيوط دلالية نالية له في النص ، بل قد يكون مناقضاً لها ، كما سينكشف بعد لحظات .

في يدتي تحضى كالحصاة حبيبة توت ... تو ... تو ...
تركض السلحفاة بها نحو قاع شفيف .

(٢)

في صباح لم يرب ساهض
مستطعاً ، مثل آدم (ويثمان يدخل) !
ذاك الصباح القريب سامض إلى سروة ما
وابحث عن جندب ضج لها
سأسال فاختة عن بنها
وأسأله أن تنادي ولو لحظة ، هالفاً أو نبها
وأسال عن طائر الطيطوى ...
- ولكنه مر ...

■ هل مر يا فاختة ؟

- مر ...

● والصوت يا فاختة ؟

- ليس من سامع بينكم

- ليس من راحل بينكم ...

● أه ... ما أهدأ الموت يا فاختة !

●

ربما أنلمس واحدة لو غفوت على زندها لمس هشة تنبئة
هل سسمع في الفندق الساحل اضطراب الحصاة في شواطئ
مهجورة ؟ أنت ملتبس أيا الزعفران ، البخور الرماد
على شحرها ، والملايس متروكة كالأريكة . كانت حبان
القوارب تنظر . لو كانت الأرض ترجسة وانطوت
لفتحنا شبايبكها . خبر أن الدوار الذي لا نريده
خير طعم الدوار . الملاءات قد تنوض في الليل .
والقار ينضج من قارب في الظهيرة . يقطر ، يقطر ...
أهو اضطراب الحصاة في الشواطئ ؟
أهو الرماد الجليل ؟

(٣)

قبل هذا الصباح انتهضت
أتركت على طرقات الجبين العواصج والوغز
المخ من ركن نافذ أرونة في القمامة مقطوعة
ثم المخ أخرى بيت قريب ... أفتطع ؟
من جمع العنكبوت إلى نجمة البحر ؟
ماذا تحمى تلك التلال البعيدات ؟
كان الضباب (غريب هو الصيف) .
يدنو كبحر من القطر
كيف ستملو البساتين والقطط المنزلية من وحشة القاع ؟
كيف السيل إلى أن ترى ؟
كيف نسال ؟
برج الكنيسة في البعد ...
تاقوسه يرترن
يرترن
يرترن ...

■

أن نحب إلى أن نموت (وبودليز يدخل) ! تلك البلاد

البسده ، تتشكل مع الجملة الأولى : «آن للقلب أن ...» هي
التالية : هل النص مرثية للذات ، مرثية يصوغها الشاعر في «رجل
صادق» هو ذاته في زمن الكذب والنفاق ، ولا يكتب منها إلا «المقاطع
الأولى» لأن المقاطع الأخيرة لا يمكن أن يكتبها هو (وهوميت) ؟ أم أن
النص مرثية لرجل صادق آخر ، مات حقيقة أو مجازاً ، في زمن
الكذب والنفاق ؟ إن النص ، كما قلت ، لا يحل حتى هذه
الإشكالية ، وذلك بعض من سر ثرائه وبهائه ، وفاعليته التي من
طريقها يدخل لغة الغياب ، مبتعداً عن التشكل في إطار من تسطح
لغة الحضور ونصاحتها الحادة . والنص بهذا الثراء ، بهذا الغياب ،
والاحتمالات المتنافرة ، قادر على تجسيد تجربة وجودية جوهر ما يميزها
هو إبهاميتها ، وسريتها ، واحتماليتها ، واللا يقينية التي تغلفها ،
وانتماءها حقاً إلى عالم الغياب ، واستحالة تقديم أجوبة نهائية
للتساؤلات عنها ، وإعطائها دلالات ثابتة نهائية .

وما قلته عن هذا المقطع يصدق على المقاطع التالية ، كما أظهرت
اللمحات التحليلية التي قدمتها سابقاً في دراسة المقطعين (٣ ، ٤) ،
وكما يمكن أن تكشف الدراسة التفصيلية دون صعوبة . خير أنني
سأكتفي بهذا القدر من المناقشة ، لأنقل إلى نصوص أخرى تزيد بلورة
المفهوم الجديد الذي أسس إلى إبرازه في هذا البحث وتصل به إلى أعلى
درجة من النقاء والتحديد أستطيع الوصول به إليها في السياق الحالي
المحدود نسبياً .

- ١٠ -

النص اليومي (تصيلة المصوم الشخصية) ولغة الغياب : سعدى
يوسف .

ثلاثية الصباح

(١)

وفي صباح بعيد ساهض
محنياً بالطريق الذي ينحني هادئاً مثل قشرة بطيخة
سوف أمتح نفسي إجازة يوم
وأطلق حين من قامة القصد
«لا شيء لي» هكذا سوف أمتح
«لا شيء لي» سوف أمتح حتى لفترة هابرة
ثم ماذا إذا ما مضى اليوم ؟
ماذا سأفعل بالنظر الطلق
بالمنظر الطلق
بالناظر الطلق
باللحظة السافرة ؟

●

في مياه جنوبية يهطل التوت ، أبيض ، أحمر ، أسود ...
خضراء ، خضراء .. إلى أويلك خضراء (يدخل لوركا) !
وخضراء كانت أصابنا ، الربيع خضراء ، والغصن أخضر ...
أفواغنا في الظهيرة حر ، هو التوت يهطل ، والظل يهطل ،
أهصان رمانة مقلات يزورقنا . سمك دالح في القرار
القريب . النساء يتادين مستوحشات بمعنائهن . الضفائر
ملساء من غرين الشمس . نسمع هجس السلاحف .

أما العبارة التالية «محمياً بالطريق» فإنها تخرج مسار النص من هذا الثقل المادي، الشئش، الشكل، إلى مجال داخل لا مادي ولا حسي. فالاحتفاء علاقة حميمة، حل مستوى شعوري، داخل، بين المحتمى والمحمى به (حل عكس الاختباء. قارن، مثلاً مع «محمياً بالطريق»)، حل نحو يرفع الطريق من كونه مجرد شكل خارجي تافه إلى مستوى من الدلالة أكثر ثراءً وعموضاً. وفي الجملة التالية تحدث الحركة نفسها، فالعبارة «سوف أمنح نفسي إجازة يوم» تنتمي إلى مستوى العادي، اليومي، الجزئي، الرتيب، لكن العبارة التي تلها تخرج النص إلى مستوى آخر مغاير له، ينتمي إلى عالم الغياب: «وأطلق حتى من قاعة القصد». ما الذي تعنيه هذه العبارة على وجه التحديد؟ ما قاعة القصد؟ وما يعنيه وجود العين فيها؟ ومن ثم ما دلالة إطلاقه لعينه منها؟ هل قاعة القصد مكان فيزيائي محدد؟ أم أنه يجعل للقصد قاعة بلغة مجازية لافتة هي نموذج لما كان يسميه النقاد القدماء والاستعارة البعيدة، ولما كان يتكره أبوهام في استعاراته الصادمة؟ وفي كلتا الحالتين ما الدلالة الدقيقة لإطلاق العينين من قاعة القصد؟

وتتوالى العبارات غاضمة دائماً للقانون الناظم نفسه: «ولا شيء لي». سوف أعتف، تنتمي إلى مستوى العادي الذي يتشكل عليه الحضور. لكن «ولا شيء لي»، سوف أعتف حتى لقبرة هابرة، تبدأ بتشرخ حلاله الغياب حول التعبير. لماذا «قبرة هابرة» لا «حمار هابرة» أو «ذئب هابرة»؟ ما دلالة القبرة؟ ما قيمة أن يصف لها دون غيرها بأنه «ولا شيء له»؟ هل يمثل عالم القبرة الفسيح المفتوح فضاءً نقضاً لعالم عينه الحبيس في قاعة القصد المغلفة؟ هل القبرة هي طرف النشائية حبيس/طليق الذي يجسد عالم عينه/عالم القبرة كما يشي بذلك الفعل «أطلق» وارتباطاته بالقبرة الطليقة تحديداً، التي تتحرك حرة في الفضاء كله، أم أن القبرة تملك الفضاء كله في حريتها، ولذلك يصف لها «ولا شيء له» يقيد ويربطه به لينمعه من أن يصير حراً مثلاً؟ هل علاقة الامتلاك في واقعها الضدي: الامتلاك قيد/الامتلاك حرية، هي ما يتجسد في إدخال القبرة إلى عالم النص وهتافه لها: «ولا شيء لي»؟ وإذا كانت هذه الأمور محتملة فما دور «حتى» في العبارة المبهم «أعتف حتى لقبرة هابرة»؟

يبد أن الحركة المحورية في النص تتمثل في النقلة التي تحدث الآن بعد هذه التفصيلات اليومية العادية: إذ تبدأ سلسلة التسلسلات التي تخرج بالقصيدة من لغة التقرير واليقين التي سادها حتى الآن إلى لغة السؤال والاحتمالات، مشعرة بحدوث تحول جذري في حركتها. ويأتي هذا التحول حلاً في شكل نفلة إلى مستوى التسلسل الميتافيزيقي: التسلسل من الدلالة والمعنى والقيمة (في مقابل التركيز البدئي على الشكل والطريق قشرة بطيخة، ورصد الأشياء المادية دون اكتناه لدلالاتها). وكل ذلك يفرج بالنص عن مستوى العادي، المألوف، اليومي، المدرك، ويمزجه في إطار المجهول اللامدرك: «ثم ماذا إذا ما مضى اليوم؟ ماذا سأفعل بالنظر الطلق، بالنظر الطلق، بالنظر الطلق، بالنظر الطلق؟». كما أنه يطرح تساؤلاً جارحاً حول جدوى المادي، المدرك، الواضح، اليقيني، الطلق وإدراكه وامتلاكه في ما يشبه الحفية الحادة التي ستشأ في النص حركات تالية لمواجهتها واستيعابها.

التي شاجبتنا، البلاد التي أطعمتنا بلوز الشفلح،
كماتها، والرياح الغزير... البلاد التي سكنت دمها
مثل بيت يهين مستاجر... أو ما أن ألا نحب بها؟
أو ما أن أن نتعشى كي نقول لها:

لا تميل علينا
لا تملي هذا
نحن جئنا إلينا
فسكننا الغدا
هكذا، كل صبح يجرى الصباح...
ولي كل صبح نقول الكلام الشبه... الكلام الذي
قد حفرناه طول الليالي المديدات. لا بأس
لكننا الليل أقصر من أن تطوله به شجرات هلام
لنصبح قمصاناً...
هو... أقصر من أن تطول الأفاقي به وهي تلف
حول الضلوع^(٢٧).

٩١ -

يبدأ النص بالعادي، البرهي، المحدد تحديداً دقيقاً، بلغة تقريرية مباشرة: «في صباح بعيد سأبني»، خالفاً لنفسه محور تنامي حل مستوى اليومي العادي. يبد أن هذه الصيغة، التي تمتلك درجة عالية من الحضور، تنصدع جزئياً عن طريق الصفة «بعيد». فوصف الصباح بأنه بعيد لا ينتمي إلى مستوى البرهي العادي تماماً، ولا يتجانس كلية مع اللهجة العازمة على الفعل الآن، بل يبدأ بالدخول في إطار القصي المبهم (الذي تألفه في الحلم الرومانسي). ويتعمق هذا الشرخ مع ورود الفعل «سأبني»، لأن السين، تحديداً، جزء من لغة القرب الزمان، تشير إلى المستقبل القريب (وذلك ما يفرق بينها وبين «سوف»)، أي أنها، طبعاً، تشعير بقرب الصباح (والفعل المتقوى) بعد أن كان قد وصف بأنه بعيد. وبذلك تخلق الجملة الأولى في النص، وهي جملة تقريرية لها صيغة يقينية جازمة، المفارقة التي تنفي التقريرية والجزم الصارمين. وتبدأ الحركة من الحاضر إلى الغائب حتى في هذا البيت الذي يبدو عادياً تماماً. وفي البيت الثاني تأتي صورة مادية، حسية، خالصة: «والطريق ينحني مثل قشرة بطيخة»، محمقة بُعد العادي، اليومي، ومركزة على الشبه الشكل الخارجي فقط، ونافية أية خصائص أخرى للطريق سوى شكله المنحني (مقصية، مثلاً، جميع الدلالات الرمزية، الميتافيزيقية للطريق - قارن مع عبارة المسيح وأنا هو الطريق. من تعني ولو مات فسيحيا). وتبدو العملية التصويرية الصق بالشعيرة القديمة وأبعد من الطبيعة الغالبة في شعيرة الحدادة^(٢٨). ولذلك أهميته الخاصة في دراسة حركة القصيدة المعاصرة من المناخ الميتافيزيقي، الذهني، الفكري، إلى مناخ المادي، اليومي المحسوس، الشئش. غير أن هذه النقطة أحق بالبحث في مجال آخر.

وما يعنني منها الآن هو أن الصورة، - حل وجه التحديد نتيجة لتقنياتها التقليدية الشكلية الصرف، وعادية المادة التي تتشكل منها، بل تفاهتها (الطريق/قشر البطيخة) - تمتلك وظيفة جوهرية، هي تمحيق نسامي محور اليومي، العادي، الشئش. وسلب الأشياء دلالاتها الإشارية أو الرمزية أو الأسطورية - الميتافيزيقية.

خضراء». ويمثل هذا الجزء التصوري من النص: تدخل محورين آخرين: الحقيقي والمجازي، المعنى ومعنى المعنى، ثم ليوم العادي والبهيد القصي غير العادي. «والفصن أخضر»، تعبير عادي يمثل واقعا خارجيا حقيقيا، طبعيا؛ أما الأصابع الخضراء، والريح الخضراء، فإنها تنتمي إلى عالم مغاير ليس في متناول الحس، ولا وجود له في الواقع الخارجى، ولا دلالة له إلا على المستوى التصوري المتشكل خارج إطار المحسوسة والحضور. وتكتسب لغة الغياب الظلية وجودا لغويا مباشرا في استخدام «الظل يهطل»، فالظل، الثابت غالبا، يتحرك هنا، وحركته ليست هادئة بل هي هطول كهطول المطر، يغرق المشهد بغلثاته المتدفقة. كذلك تستمر القصيدة في تنمية التشابك والتداخل بين المحورين اللذين أشرت إليهما عن طريق الإقحام الصوري الخارق، المتمثل في وأغصان رمانة مثقلات بزورقنا؛ وهي صورة تزيد إيلاج النص في لغة الغياب واللامحدودية عن طرفين: الأول، التكوين السريالي المتمثل في ظهور الزورق على أغصان الرمانة؛ والثاني، وصف الأغصان بصيغة تخص النساء (مثقلات)، تمهذ في الواقع لظهور النساء الفعل في النص. وتسهم جميع التفاصيل التالية (وسمك داغ في الفرار القريب، النساء يتادين مستوحشات بحثائهن، الضفائر ملساء في غرين الشمس) في تعميق هذا التشابك. لكن الجمل التي تل تحطف حركة النص فجأة لترفعها إلى لغة الغياب الخالصة، على مستوى التصور الكلي، وعلى مستوى البؤر الدلالية الجزئية: «هجن السلاحف»، وفي بغنة تخفى كالحصاة حبيبة توت...، وصورة الماء والخصى الشفيف تفيض بدرجة عالية من الغياب، خصوصا حين يبدأ الصدى بالتردد توت... توت... توت...، وحين تركض السلحفاة بها نحو قاع شفيف؛ إذ إن الصدى، صوتيا، هو غياب، وتخفيف لحدة الحضور، والشفافية، بصريا، هي تفتيح وتخفيف لحدة الحضور (في الوقت نفسه الذي يمثل فيه كلا الصدى والشفافية تخفيفا لحدة الغياب أيضا؛ فهما، بهذه الطبيعة، توسط بين الغياب والحضور). وهكذا يتشابك الغياب والحضور صوتيا وبصريا ويتناهيان.

ويكتمل هذا المقطع بحركة تمثل سمة بنوية في النص كله (وفي شعر سمدي يوسف بشكل عام؟) هي الحركة من الحضور الناصع إلى الغياب الشفاف؛ من نصاعة الحضور إلى شفافية الغياب. فلقد بدأ المقطع بصور جزئيات شديدة الحضور، حسية، وبالوان زاهية، وانتهى بصورة شافة، خفية، تنساب جزئياتها دون نوء، لتلاشى خطوط كل منها في الخطوط الأخرى، وتندحل فيها، مشكّلة نسجا خلاليا شفافا من الغياب، وناقلة النص من تركيب الجزئيات المنفصلة المعزولة إلى تكوين الوجود المنصهر الكل المتناغم.

ومع اكتمال الحركة (١) من «ثلاثية الصباح» بجزأها، يمكن أن نرصد سمات تشكل على مستوى البنية الكلية؛ أولها التعارض بين لهجة الجزأين: في الأول يسود ضمير المتكلم المفرد، وفي الثاني يبرز ضمير المتكلم الجمع أنا/نحن؛ الأول منظر برى، والثاني منظر مائي؛ الأول خال من الشجر (إلا إذا عدت قشرة البطيخة منه - وهي حاضرة تصوريا فقط، في صيغة المشبه به، لا فعليا)، والثاني يحفل بالشجر؛ الأول يدور حول الذات ولا شيء فيه سوى الأنا، والثاني يبحث بذوات أخرى (نحن، النساء، السلاحف،

ومن الجلي أن هذه المكونات تكرر مكونات سابقة، وتبرز مكونات جديدة، لكن دلالتها الأعمق تكمن في ارتفاع حدة التوتر متمثلا في الانفجار المفاجيء من التكرارات في دفقة إيقاعية - شعورية واحدة، متعاقبة بل متعاطلة أيضا؛ دفقة تناقض جوهريا النفس الإيقاعية - التمردى الرصين الذي كانت القصيدة قد بدأت به، ومتمثلا كذلك في البنية الصوتية للوحدات المكررة، فهي متجانسة تدخلها تنويعات بسيطة، كأن الانفجار يدفع اللسان في دفق صوت طائغ واحد شبه هذيان، يقترب من التأتأة «نظر، منظر، ناضر، لحظة»، وفي هذا الاندفاع لنستق ثلاثي لا يصل المقطع قرارا صوتيا إلا بعد أن يكتمل، وتأتي اللحظة السافرة أكثر ليونة وجلاء.

ثم إن ظهور مكونات جديدة هي «الناضر الطلق، اللحظة السافرة»، يدخل النص في لغة الغياب. من أين يأتي الناظر الطلق والمهظة السافرة؟ وأي دور يؤديان وهما لم يردا في حركة «المزمنة والتصميم» التي بدأت بها القصيدة؟ غير أن العامل الرئيس لدخول النص في لغة الغياب هو التساؤل الحاد الذي يطرحه حول معنى الوجود الإنساني كله، والانتقال من اللحظة الراهنة، معروفة الدلالة، إلى اللا زماني المجهول. فالمشكلة ليست مشكلة هذا اليوم على وجه التحديد؛ إنها معضلة وجود بأكمله، يوما بعد يوم بعد يوم... وهي ليست مشكلة إراقة الفم، بل مشكلة جدوى الفعل؛ وهي ليست مشكلة الارتباط بالقصد والرتابة أو الانفلات منها، بل مشكلة معنى الحرية وجدواها.

في المقطع الثاني من (١) تبدو التفاصيل مرصودة بدقة بالغة. ويتألف النص من سلسلة من المراثيات التي تتوالى بتساعده صادية بارزة، مزدهية بالوان أساسية فاقمة، تصل بحسنة النص إلى درجة نوحه خالصة الألوان، يرسمها فنان مثل خوان ميرو (Miro):

«يهطل التوت أبيض، أحمر، أسود... خضراء، خضراء... إلى أريدك خضراء... خضراء كانت أصابعنا، الريح خضراء، والفصن أخضر، ألوانها في الظهيرة حمراء، هو التوت يهطل، يهطل».

غير أن النص يتنامى، في اللحظة نفسها، وضمن النسيج ذاته، على محور ثان متداخل مع هذا المحور الأول، هو محور لغة الغياب. وعلى هذا المحور تتجه اللغة إلى تجاوز الحسية، وتخفيف توجهها ونصاعتها، لتصير بها إلى نهار مماثل لنهار أبي تمام في بيته «نريا نهارا مشمساً قد شاب/زهر الربى فكأنما هو مقمر». وهو نهار ينبع من تداخل اللا مادي، الثائي، الغامض، بالمادي، الحاضر حضورا ناصعا، وتحويله وتغييره. وأول المكونات التي تتركب على هذا المحور ضمير الغائب المؤنث في «أريدك»؛ فالذات هنا غائبة غيابا كلياً لا تسمى ولا تحدد، وليس ثمة من قرينة لتحديداتها في السياق؛ وهي نفهم من عالم غائب لم يكن له حضور في النص حتى الآن، وينتهي حضوره في النص فور اتلافه. وثاني هذه المكونات ما يرد بين قوسين (يدخل لوركا!)؛ فدخول لوركا المفاجيء يستحضر عالما غائبا، أو يخلق عالما غائبا. ما علاقة لوركا بهطول التوت الملون؟ وبإلياه الجنوبية؟ ولوركا بشكلٍ حقلًا من الرموز والترابطات والاستعارات غيبوبيا، حلميا، عصيا على التحديد الدقيق، ولذلك فهو يستحضر عالم الغياب. أو يدخل النص في لغة الغياب. كما تسهم اللغة اندحازية في خلق هذا الغياب وخضراء كانت أصابعنا، الريح

التشكيل ، اليقيني (لغة الحضور) ، وبين الغياب (قصصنا/شجرات هلام ، الأفاقي/الهواجس الداخلية العنيفة التي تكاد تخنق الروح) . ومع اكتمال «ثلاثية الصباح» تتأكد إشكالية الغياب على مستوى النص كله : ما الذي «يطرحه» النص ؟ ما «موضوعه» ؟ ما «الموقف» الذي يجسده ؟ ما الذي «يقوله» ؟ ما «رؤياه» ؟ ما العلاقة بين بدايته والقرار الصارم المتمثل فيها ، ونهايته ؟

وتبقى الأسئلة حائرة برغم كل الجزئيات التفصيلية المادية التي يحفل بها النص . إن الكثافة والظلال الماديون اللذين يملكها النص لا يحيلانه إلى كتلة مرتبطة بالأرض بارزة الوجود ، بل إن النص يتحرك نائياً بذاته عن هذه الكثافة والظلال الماديين ، وداخلاً في عالم آخر هو عالم الغياب ، باختلاجات وحركات تكاد تكون أثرية ، لا تلك جسداً مادياً ، بل تفيض من أصناف خورية ، مثل عوهمات خفية تأتي من البعيد البعيد (أو تنأى في اتجاه البعيد البعيد) وفي فضاء هذه التهويمات تومض خيوط تعارضات بين الأزمنة والحالات والأفعال ؛ تعارضات ذات طبيعة تراجعية من المقطع الأول (في صباح بعيد سأنهض) إلى المقطع الثاني (في صباح قريب) إلى الثالث (قبل هذا الصباح انتهضت) ، موحية بأن جوهر الفعل المتروى في حد ذاته فارغ ، غير ذي جدوى . فنية النهوض في صباح بعيد تتحول إلى نية نهوض في صباح قريب ، ثم تتحول من نية مستقبلية إلى فعل ماضٍ (انتهضت) ، وبرغم ذلك يجذب الفعل ولا يؤدي إلى تغيير حقيقي في جوهر التجربة أو الموقف الإنساني .

١٢ -

مع كل حركة في الزمن ونقلة ، تزداد لغة الغياب بروزاً وطفناً في شعر الحدائق ، وتتروى المستويات التي يتجلى فيها الغياب . ويمكن أن نلاحظ ذلك في مسار عمل الشاعر الفرد ، حين نقارن بين لغة شاعر ما وتناوله الشعري في نصوص أنتجها قبل عام ١٩٥٥ ، ولغته وتناوله الشعريين في نصوص أنتجها في عام ١٩٨٨ . كذلك يمكن أن نلاحظ الخطأ التحولي ذاته حين نقارن بين شعراء ينتمون إلى مراحل زمنية مختلفة بين ١٩٥٠ و ١٩٨٨ . ويشكل شعر أدونيس ، عبد الوهاب البياتي ، أحمد عبد المعطي حجازي ، سعدى يوسف ، محمود درويش ، وعبد العزيز المقالح ، مادة متميزة للمقارنة من النمط الأول ، كما يشكل شعر هؤلاء وشعر عدد كبير من الشعراء الذين بدأ نتاجهم الشعري يظهر في الثمانينيات مادة متميزة للمقارنة من النمط الثاني .

وسأوضح كلا خطي المقارنة باختيار نماذج أورد بعضها دون نقاش ، لوضوح النقاط التي من أجلها أوردته ، وأدرج بعضها مثلاً بمناقشة وجيزة ، غرضها إبراز بعد الغياب في النصوص ، وإثارة عدد من النقاط المقارنة . وليس غرضي في أي من هذه الحالات تقديم دراسات وافية للنصوص المكتوبة ، بل الغرض إبراز النقطة موضع المناقشة في هذا البحث .

A- نصوص مقارنة للشاعر نفسه بين ١٩٥٥ و ١٩٨٨ :

١-١٢ . أحمد عبد المعطي حجازي

١-١٢-١ من وإلى اللقاء

السلك ، لوركا ، هي) ؛ الأول يدور حول القول - اللغة ، والثاني حول الفعل دون قول أو لغة ؛ الأول ناصح الحضور ، مخزئ ، والثاني انصهاري لحمنه وسداه لغة الغياب ؛ الأول يبدأ بصورة النهوض المادية الواضحة ، والثاني ينتهي بالانسحاب إلى قاع مائي شفيف ؛ الأول يبدأ بقرار واضح وعزيمة على الفعل في مستقبل ما ، والثاني ينتهي بفعل الأشياء وأخذها إلى القاع ، إلخ . . .

إننا هنا أمام نص يتشابه فيه محوران : الحضور الناصح والغياب الشفيف ، وتشكل حركته الأساسية حول محور الحضور - الغياب .

١١ -

يمكن تأمل بقية النص بالطريقة المتبعة هنا . لكنني سأكتفي ، إيجازاً ، بتقديم إضاءات سريعة للحركتين (٢) و (٣) منه ، تاركاً للقارئ المهتم القيام بالخطوات التحليلية الضرورية عبر النص بأكمله في ضوء النموذج المقدم أعلاه ، وستكشف هذه الخطوات سمات مهمة ونتائج شائقة في دراسة النص .

الحركة (٢) من «ثلاثية الصباح» هي إعادة توقيع للنغمة الأساسية بخصائص محائلة ، لكنها أشد بروزاً وتوفاً : المحور الحسي المعادي يزداد حسية ؛ الحضور يزداد نصاعة ؛ ومحور التداخل والغياب يزداد طيناً . وتسهم التكوينات الدلالية الجزئية في تعميق كلا هذين البعدين . مثلاً ، «اضطراب الحصى في شواطئ مهجورة» ، «أنت ملتبس أيها الزعفران» ، «البخور الرماد على شعرها» ، والصورة الشعرية «لو كانت الأرض نرجسة وانطوت لفتحت شبابيكها . غير أن الدوار الذي لا نريد له غير طعم الدوار . . .» هو اضطراب الحصى في الشواطئ ، «أهو الرماد الجليل ١» ، فالجزء الثاني تسوده لغة الالتباس ، والاحتمالات ، والدوار ؛ وهو يختتم بالسؤال «أنت والسؤال لما يعمق بعد الغياب . ذلك بأن الإجابة قد تكون هذا وقد تكون ذاك ؛ والاحتمالية مكون أساسي من مكونات الغياب .

وفي الحركة (٣) تزداد هذه الخصائص كلها حدة بروزاً : أصداه الأجراس ، لغة السؤال التي تغطي تماماً كل المقطعين من الحركة ؛ الصورة الشعرية («الضباب يدنو كبصر من القطن») ؛ تداخل مستويات متناقضة للتجربة («ستعلو البساتين والقطط المنزلية من وحشة القاع») . لكن أبرز ما يعمق بعد الغياب هو صورة القاع ، أولاً ، والأسئلة ذاتها . ثانياً : «كيف السبيل إلى أن نرى ؟ كيف نسأل ؟» . فعدم معرفة السبيل إلى الرؤية هو غياب للرؤية ودخول في عالم الغياب . وفي المقطع النهائي تطفئ حيرة السؤال وشهوة الانقسام من البلاد التي نحب ، والانقسام عن الراهن من أجل دخول الغد . ويختتم المقطع بصورتين تنبضان بالقلق ، وتنتميان إلى عالم الغياب كلية :

«لكننا الليل أقصر من أن تطول به شجرات هلام لتصبح قصصنا» .
«هو أقصر من أن تطول الأفاقي به وهي تلتفت حول الضلوع» .

وفي صورة قصصنا/شجرات هلام تتجمع البؤرة التصويرية الأساسية في القصيدة : التعارض بين الحسى ، المعادي ، دقيق

(المقطع الأول)
نحن لم نحمل على تمصاتها وجهك . .
لم نحمل نحاساً
لم نقل للمكتب السرية التوزيع «أماناً بما أنزل»
ما كنت لنا نجياً فما كنا مجوساً
إنما أنت مقاتل
معنا ، جنباً إلى جنب ، تقاتل» (٣٢) .

١٢ - ٢ - ٣

قارن مع النص المناقش في الفقرة (١٥ - ١) بلى .

١٢ - ٣ - ٣ عبد العزيز المقالح
١٢ - ٣ - ١ مرثاة شهيد

وفي جناز الملازم «حسن صالح الجريز» ، أول اسم يتصدر قائمة الشهداء
اليمينين صباح الخامس من يونيو المظلم» .

ومعلرة
معلرة
يا صانع التاريخ والحياة
يا من وهبت لي
جليلنا الإيمان والحياة
معلرة
إذا احتوان الصمت والسكوت
وغاض شعري يا بريق الشعر يا سناه
لأنني أفسدت أن أموت
في دربك . . المبدأ . . والصلاة
ولن يكون الشعر من بواتري
فالقدم الثابت فوق الرمل والصخور
أشرف من جبين ألف شاعر
والجرح تحت الشمس يغلى فوق صدر ثائر
ملحمة الأيام والمصور

فلتخرس الأفلام والشعاع
لها هنا وتتصب الإله» (٣٣) .

١٢ - ٣ - ٢

قارن مع النص المناقش في الفقرة (٦ - ٣) أعلى .

١٢ - ٤ - ٤ محمود درويش
١٢ - ٤ - ١ من «بطاقة هوية»

«سجل أ
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفال ثمانية
وتاسمهم . . سيان بعد صيف أ
هل تغضب ؟

سجل !
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجر
وأطفال ثمانية

وما أصدقاه
لشد ما أحسى مهابة الطريق
وشد ما أحسى تحمة المساء
«إلى اللقاء» !
ألحمة «إلى اللقاء» و «أصبحوا بخير» !
وكل ألفاظ الوداع مرة
والموت مرة
وكل شيء يسرق الإنسان من إنسان» (٣٤) .
١٢ - ١ - ٢ والرجل والظل

«يوم تركناه وصافرنا
أشترى لي الفسق النازل خبزاً وشعراً

ثم عاد وحده
يجوس في غرابية البيت
كان العشاء حاضراً
ومعدان
وأهاني كالمظايا ترقى حواف الصمت
نادى فلم تأت
وكانت القاهرة الآن ظناً مضمحللاً
هذه القلعة كانت دائماً تنهض في شبكاه
تشبهه مذنتاه
وهو يلقى ظله في زبد الوقت
لا بد أن تطالع المرأة
أو نصاب بالجنون والمفت
نادى ، لما رءى سوي الظل الذي خف له
معتدل السم
ظل رشيق ، بارخ
أجل من ابن ، ومن بنت
نادمه ، حتى انقضى الغمام ،
وعدنا تطرق الباب عليه فبكى
واختار أن يبقى مع الموت» (٣٥) .

١٢ - ٢ - ٢ سمعدى يوسف

١٢ - ٢ - ١ «لمحات جزائرية»

(المقطع الثاني)
«فوق قميص العامل الأزرق
فوق عيون الطفل والراقص والبحار
فوق البيوت البيض والساحة والأزهار
والدمع والفرحة والحنق
سارية تخفق عبر الريح والمرمر
ل الألق الأخضر
ل الألق الأبيض
ل الألق الأحمر» (٣٦) .

١٢ - ٢ - ٢ «الفصن والراية»
«في الذكرى الثوية ليلاد ف. ا. لينين»

أما كان في وسعنا أن نرى أماننا
لنتمو على مهل في اتجاه النبات ؟ أحب سقوط المطر
على سيدات المروج البعيدة . ماء يفسد ، ورائحة صلبة كالخمر
أما كان في وسعنا أن نغافل أعمارنا .
وأن نتطلع أكثر نحو السماء الأخيرة قبل أفول القمر ؟
عناوين للروح خارج هذا المكان . أحب الرحيل
إلى أي ربيع . . ولكني لا أحب الوصول .
وخريف جديد لامرأة النار : كوني كما خلقتك الأساطير والشهوات .
وكوني رصيفاً لما يتساقط من وردى . ورياحاً لبحارة لا يريدون
أن يبحروا . كم أريدك عند هبوط الخريف على الروح اكتم انفس
بقالب شريرة
على قدم من حرير المدائح . كوني نساء لغلى وأسماه حتى كوني ،
ونافذة للحديفة كوني ، وأما لباس من الأرض . كوني ملائكة ،
أو خطيئة ساقين حولي . أحبك قبل احتكاك دمي بالعواصف والنحل .
كوني كما كنت . كوني كما لا تكونين . نسي بأطراف ظلك جن
الأناسيد يضح الكلام على غسل الشهوات . أحبك أو لا أحبك ،
لا أستطيع الرجوع إلى بلدي . لا أريد الرجوع إلى جسدي . لا أريد
الرجوع إلى أخذ بعد هذا الخريف .

ألا تستطيعين أن تطفئي قمرأ واحداً كي أنام ؟
أنام قليلاً على ركبتيك ، ليصحو الكلام
ليمدح موجاً من الفصح بيت يوز حرق الرخام ؟
تطيرين من غزالاً يخاف ، ويرقص حولي . يخاف ويرقص حولي
ولا أستطيع اللحاق بقلب بعض يديك ويصرخ : ظل
لا عرف من أي ربيع يهب على سحب الحمام
ألا تستطيعين أن تطفئي قمرأ واحداً كي أرى
خروج الغزال الأسود يظعن صباه قمرأ
أنتش عنك فلا أهدى . أين سومر في . . وأين القلم ؟
تذكرت أن نسيك . فلترقص في أحالي الكلام^(٣٦) .

٣٦- نصوص لشعراء مختلفين يتممون (أو تنضم نصوصهم المقسمة هنا)
إلى مراحل زمنية مختلفة : ١٩٥٥ - ١٩٨٨ .

١٢ - ٥ بدر شاكر السياب
١٢ - ٥ - ١ من سفر أيوب : ٨

وذكرتك يا لينة والندى تلج وأمطار ،
ولندن مات فيها الليل ، مات تفس النور .
رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأباز ،
وعيناها كيتوبعين في غاب من الحور .
مرتبضاً كنت تنقل كاهل والظهور أحجار ،
أجبر لريف جيكور
وأحلم بالعراق : وراء باب سدت الظلمة
باباً منه ، والبحر المزهر قلم كالسور
هل هرب .
وأي قلب
وساوس مظلمات غابت الأشياء
وراء حجابين وجفت فيها منبع النور^(٣٧) .

أسل لهم رغي الحيز ،
والأثواب والدفت
من الصخر . .
ولا أنوسل الصدقات من بابك
ولا أصغر
أمام بلاط أعتابك
هل تفضب ؟

.....
إذن !

سجل . . . برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكره الناس
ولا أسطر على أحد
ولكني . . . إذا ما جمعت
أكل لحم منقصي
حذار . . . حذار . . . من جوحى
ومن غصبي !!^(٣٨) .

١٢ - ٤ - ٢ من بطير الحمام

د - أراك ، فأنجو من الموت . جسمك مرفاً
بعشر زنايق يضاء ، عطر أنامل تقضى السياء
إلى أزرق ضاح منها
وأمسك هذا البهاء الرخامى ، أمسك رائحة للمحلب المنبت
في مخوفين على ممر ، ثم أعيد من يمنح البر والبحر ملجأ
على ضفة الملح والعسل الأولين ، سأشرب غروب ليلك
ثم أنام
على حنطة تكسر الخطل ، تكسر حتى الشهيق فيصداً
أراك ، فأنجو من الموت : جسمك مرفاً
لكيف تشردن الأرض في الأرض
كيف ينام المنام
بطير الحمام
يخط الحمام^(٣٩) .

١٢ - ٤ - ٣

من ورد أقل

سأقطع هذا الطريق الطويل ، وهذا الطريق الطويل ، إلى آخره .
إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويل الطويل الطويل الطويل . .
فما حدث أحمر غير الغبار وما مات من . وصفت التخييل
يدل على ما يهيب . سأحمر صف التخييل . أحتاج جرح إلى شاعره
ليرسم رمانة للغياب ؟ سأبني لكم فوق سقف الصهيل
للاثنين نافذة للكتابة ، فلنخرجوا من رحيل لكي تدخلوا في رحيل
تضيق بنا الأرض أو لا تضيق . ستقطع هذا الطريق الطويل
إلى آخر القوس . فلنوتر خطانا سهاماً . أكتا هنا منذ وقت قليل ،
وعما قليل سنبلغ سهم البداية ؟ هارت بنا الريح دارت ، فلماذا نقول ؟
أقول : سأقطع هذا الطريق الطويل إلى أخرى . . . وإلى آخره .
عناوين للروح خارج هذا المكان . أحب السفر
إلى قرية لم تعلق مساهم الأخير على سروها . وأحب الشجر
على سطح بيت وأنا نعلب عصفورتين ، وأنا نرى الحصى

جدير بأن يشار إليه في هذا النصّ طغيان لغة الحضور ، والمعالم الواضحة ، برغم أن في الجوهر من تجربة النصّ معاناة الغياب . وفيه أيضاً مفردات الغياب ، غير أن النص ، في وجوده الكل ، يتألق بالحضور . إنه نموذج جيد للانقسام بين اللغة والتصور ، من جهة ، والتجربة (بما هي لغة حضور ناصعة تكتب غياباً واضحاً) من جهة أخرى .

١٢ - ٥ - ٢ من «مدينة السندباد»

«جوهان في القبر بلا غذاء
هريان في الثلج بلا رداء
صرخت في الشتاء :
أفنى يا مطر
مضاجع المظالم والثلوج والغياب ،
مضاجع الحجر ،
وأنتب البدور ، وتفتّح الزهر ،
وأحرق البياض العقيمة بالبروق .
وفجر المروق .
وانقل الشجرة» (٣٨) .

.....

عل الرغم من الطبيعة الأسطورية للنص ، ومنظور المعاينة الذي يفتح على عالم مبهم ، غريب ، ضارب الجذور في زمن سحيق ، فإن النص يصدر عن رؤية جليّة ، دقيقة التفصيلات للعالم ، وتسوده لغة حضور بالغة النضاعة ، ناتئة التفصيلات .

١٢ - ٥ - ٣ من «ليلة في باريس»

ودميت فانسحب الضياء ،
أحسست بالليل الشائئ الحزين ، وبالبكاء
يتثال كالشلال من أفق تحطّمه الغيوم .
أحسست وخز الليل في باريس ، واحتقن الهواء
بالقهقهات من البغايا . . . آه ! ترمش النجوم
منها كبثور التريثات الملتطخ بالدماء
في حانة لمدى السكارى في جوانبها انضاء .
لم يبق منك سوى عيب
يبكى وغير صدى الوداع : «إلى اللقاء !»
وتركت لي شفقاً من الزهرات جمعها إناء
كالأنجم الزرقاء والحمراء في أفق به حلم الصغير

.....

ودميت فانسحب الضياء .
لو صبح وحدك يا صديقة ،
لو صبح وحدك . آه ! لا تبعت وليفه
من قبرها ، ولعاد عيني في السنين إلى الوراء
تأنين أنت إلى العراق ؟
أمد من قلبي طريقه
فامشي إليه . كأنما هبطت عليه من السماء
هشتار فأنفجر الربيع لها ويرعت الفصول» (٣٩) .

١٢ - ٦ - ١ صلاح عبد الصبور

١٢ - ٦ - ١ من «مذكرات رجل مجهول»

والحمد لنعمته من أعطانا هذا الليل
صمت الأشياء وسادتنا
والظلمة فوق مناكبنا
ستر وغطاء
الحمد لنعمته من أعطانا الوحدة
لنعود إليها حين يموت اليوم الغارب
ونلم الأشلاء
الحمد لنعمته من أعطانا ألا نختر
رسم الأقدار
فلو اخترنا لا اخترنا أخطاء أكبر
وحياة أفسى وأمر
وقتلنا أنفسنا ندماً
لنم الحرية . . . مامتنا أحراره» (٤٠) .

١٢ - ٦ - ٢ من «زيارة الموتى»

«زرننا موتانا في يوم العيد
وقرأنا فاتحة القرآن ، وللمنا أهدب الذكرى
وبسطناها في حضن المقبرة الرقيقة
وجلسنا ، كشّرنا خبزاً وشجونا
وتسألنا دمعاً وأنياباً
وتصالحنا ،
وتواعدنا وفوى قربانا
أن نلقى موتانا
في يوم العيد القادم» (٤١) .

١٢ - ٦ - ٣

من «إلى أول جندي رفع العلم في سيناء»

«علميناك ، حين أهل فوق الشاشة البيضاء
وجهك يلثم العنا
وترفعه يدك ،

لكي يجلّق في مدار الشمس
حرّ الحلقى مقصداً

لكن كان هذا الوجه يظهر ، ثم يستخفى .
ولم ألح سوى بسمتك الزهراء والعينين
ولم تعلن لنا الشاشة نعمتاً لك أو إساءة
ولكن ، كيف كان اسم هنالك يجتريك ؟
وأنت في لحظتك العظيم

تحوّلت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير ، معنى النور
معنى القدرة الأسى» (٤٢) .

١٢ - ٧ - ٧ نزار قباني

١٢ - ٧ - ١ «المحاكمة»

«هاتق الشرق أشعاري . . ويلمعها . .
فألف شكراً لمن أطرى . . ومن لمنا

فكل مذبوحة .. دافعت من دمها
وكل عاقبة أهدبتها وطناً ..
وكل مبد .. أنا أهدت ثورته
وما ترددت لي أن أدفع الثمن
أنا مع الحب ، حتى حين يقتلي
إذا تخلفت عن عشقي .. فليست أنا ... (١٣)

١٢ - ٧ - ٢ من وأشهد أن لا امرأة إلا أنت

وأشهد أن لا امرأة ..
جاءت تماماً مثلما انتظرت
وجاء طول شعرها ، أطول مما شئت أو حلمت
وجاء شكل بدها ..
مطابقاً لكل ما خططت أو رسمت ..

أشهد أن لا امرأة ..
مارست الحب معي بمهنة الحضارة
وأخرجتني من هبار العالم الثالث ..
إلا أنت .. (١٤)

١٢ - ٨ - عادل الخزام

١٢ - ٨ - ١ «صحراء تنفقد البحر بالرمل» .

والعاصفة
تلك التي سرقت الأوراق
الأرض ، تلك التي أصادفها في حقبة
صيف العمر يخرج من شجن الغابات
والحبية المرسومة بالأرواح الزيتية
ما عادت تدوى بصهيلها
صحراء روعي
صادفت إله الشعر بين جداراً للوقت
لجاء .. عند نهاية التاريخ
سقطت ... مع أعمدة مجاورة (١٥)

تبدأ لغة الغياب هنا لا مع اسم الشاعر فقط ، بل مع عنوان النص . ما الدلالة التي يملكها التعبير «صحراء تنفقد البحر بالرمل» ؟ إننا هنا أمام غياب شبه كامل . ويمتد تنامي الغياب مع كل تكوين لغوي جديد في النص تقريباً . فالمعبرة «العاصفة» ، تلك التي سرقت الأوراق ، قابلة للتحديد ، وذات حضور حسي واضح . لكن العبارة التالية «الأرض» ، تلك التي أصادفها في حقبة ، تدخل في لغة الغياب عن طريق الخارق ، المحال واللا معقول ، العصى على التصور والتخيل . وتليها «صيف العمر يخرج من شجن الغابات» معمة هذا الغياب من وجهين : الأول هو أن النمو اللغوي للنص لا يرافقه نمو وتكامل دلالي ، بل تفتت وهزلة ، والثاني غياب العلاقة بين شجن الغابات وما يخرج منها وهو صيف العمر . وحين تأخذ الجملة التالية «الحببية المرسومة بالأرواح الزيتية» بالدلالة المبدئية التي يملكها ، والحضور الحسي (إن لوحة لامرأة مرسومة بالألوان الزيتية بالغة الحضور ، تستحضر مئات اللوحات المرسومة بالألوان الزيتية لنساء

جميلات) فإنها سرعان ما تفقد ماديتها وحسيتها وحضورها في استمرارها ودخولها عالم اللا معقول في كونها مرسومة بالأرواح الزيتية ، لا بالألوان الزيتية ، من جهة ، ثم في خبر المبتدأ «ما عادت تدوى بصهيلها» ، إلا إذا كانت هذه الحببية فرساً جميلة . وذلك ممكن طبعاً ، لكنه لا يغني تنامي النص الدلالي ، من جهة ، ويخلق الاحتمالية - وهي من مكونات الغياب - من جهة أخرى . (وتبقى هذه الفرس منتصبة في لوحة معزولة تماماً) . ومع كل تنامي لغوي جديد يزداد تقلص التنامي الدلالي ، ويتحول النص إلى سلسلة تراكمات لغوية ودلالية ، فصحراء الروح صورة دالة ، وصادفت إله الشعر بين جداراً للوقت ، قابلة للتحديد برغم تجريديتها ، لكن علاقتها بـ «سجن من أجل وتكوينات دلالية» ، وما يلى من أجل وتكوينات دلالية ، علاقة غامضة ومبهمة تماماً . إن للتاريخ نهاية ، وسقوط المتكلم عند نهاية التاريخ مع أعمدة مجاورة قد يكون ذا دلالة قابلة للتحديد بعد لأي ، لكن مع اكتمال النص نظل الأسئلة قلقة : ما علاقة هذا النص بالصحراء التي تنفقد البحر بالرمل ؟ ما الذي «يقوله» النص ؟ ما «منطوق» النص ؟ وما مقوله ولا مقوله ؟ ما يحرق التركيز فيه ؟ ... الخ .

وما قلته عن هذا النص يصدق على كل مقطوعة من مقطوعات عادل الخزام المنشورة جميعاً تحت عنوان «عزفة» ، ومنها هذا النص :

في
ويختر الدم لترجمة آخر الانبهارات
لغة الموت يزحف لانتشال الانتهاء القديم
بينما في أزقة روحية
يتدحرج العالم في مدار كالجسد
الآن
أخفى من حرية يدنسها الفراغ (١٦) .

ويكاد لا يبقى من مجموع هذه النصوص سوى تشكيل معقد لعناصر زعرية تتجاوز لكنها لا تتشابه أو تتفاعل أو تتناغم أو ينحل أحدها في أجساد الأخرى ليشكل عالماً ذا وحدة داخلية قابلة للتصور والتمثيل . ومع أن هذا الغياب والتفتت الزعرية قد يكون في ذاته مكمن الدلالة على مستوى آخر هو دراسة علاقة النص بالعالم الذي أنتج فيه ، من خلال تجسيده لبنية معرفية قابلة للاكتناه ، فإن ذلك يمثل مستوى آخر من مستويات النص ، لا يغير من سماته المناقشة الآن في سياق البحث الحالي ومنطلقاته .

١٢ - ٩ سيف الرحبي

١٢ - ٩ - ١ «متحف من ظلال»

«طهور يضاء نمر الأمان الكبيرة ،
في الليالي الأكثر وحشة من أراميل الحرب .
جسور وأشجار مغمضة تنزه
مع العابرين ،
كأنما في متحف من ظلال .
ومن البعد نرى أشباحهم ، ترتفع
وسط القنات الفارغة

١٢ - ١٠ عباس يبيضون

قد يصبح الغياب ، في تجلياته الأكثر صفاء ، جوهر الرؤية الشعرية للعالم ، وللأشياء ، وللزمن ، وللمكان ، ويخرج ، من جهة ، من إطار الموضوع ، ومن جهة أخرى من إطار المكون الصوري أو اللغوي الجزئي لنسيج النص إلى مستوى العلاقة بين الإنسان والعالم ، الذات والمثل - الشيء . وفي مثل هذه التجليات يصير النص مغموساً في الغياب نهائياً ، من تكوينه اللغوي الجزئي إلى تشكله الكل ، إلى وجود الأنا والآخر (الذات والعالم) فيه ، ويصبح نهجاً في الرؤية والتناول واحتضان اللغة ، ويستج تشابكاته اللغوية الخاصة التي يكون أبرزها لغة التضاد أو التناقض بين أشياء الواقع ، لا بين الواقع واللا واقع ، أو بين الواقع والوهم - الحلم . وقد يكون النص في مثل هذه الحالة مغرقاً في الحضور على أحد مستوياته - تراكم الجزئيات وكثرة الأشياء - لكنه يسبح في أثير الغياب ومائه عن طريق تناقضات وفضاضات داخلية وعلاقات خفية فيه . ولعل هذا أن يكون السمة الماثرة لشعر عباس يبيضون الأخير ، الذي يخرج فيه من نصاعة الحضور الطاغية في مراحل شعرية سابقة له إلى غيبوبة الغياب ، كما تتجلى في أفضل صورها في مجموعته نقد الألم .

وسأختار من هذه المجموعة أربعة نصوص قصيرة تفسر هذا الانحلال في ماء الغياب ، مكتفياً بالتعليق على الأول منها ، ولانفتاح النظر إلى ورود الغياب مفردة في بعضها .

١٢ - ١٠ - ١ - العيد

وأزحنا السرير إلى الحائط . وضمتنا قماشاً على النافذة .
جئت هاربة ولم تغلغى . وقفت أمام المرأة وأصطعني
لفتك . انكشف الشباك ولم أحذر . كانوا كثيراً في المباني
الأصل للدرجة أنني لم أرحم . أغمضت عيني لأحسن
بالعيد . وحملت بامرأة تدخل وتعب دون أن ترائي (١٨) .

بين الجملة الأولى فيه ومتنصف الجملة السادسة ، يكاد هذا النص أن يكون تمهيداً دقيقاً ونموذجياً لشعر التفصيلات اليومية والحضور الناصع ، فهو يتألف من مفردات حسية بالغة الحضور والوضوح ، وهو إحصاء دقيق تصويري (فوتوغرافي) للأشياء والحركات الخارجية . غير أنه في متنصف الجملة السادسة يكسر محور تناميته ويقترن لغة الحضور بسلسلة من التكوينات الدلالية والتصورات ، توجه في عالم الغياب عن طريقين :

١ - التضاد وخلخلة العلاقات المنطقية بين مكونات الجملة .
«كانوا كثيراً في المباني الأعلى للدرجة أنني لم أرحم» ، إذ إن كونهم كثيراً ينبغي ، منطقياً ، أن يزيد إمكانية رؤيته لهم وحدة حضورهم . لكن النص يفعل عكس ذلك ، فكثيرهم تصبح سبيلاً إلى حجبهم وتضييعهم .

٢ - الانتقال من وهاء المكان الموضوعي الدقيق التفصيلات (الغرفة ، الشباك ، القماش ، المرأة العارية الموجودة فعلاً) إلى «هناك» ، العالم اللا كائن ، البعيد ، القصي ، والحلم بامرأة غير موجودة بدلاً من المرأة الحاضرة ، ثم نفى الرؤية مرتين أخريين :

لبلاهة النهار

تعرفهم واحداً . . واحداً

كلمة لا شفاء منها

كأجد لا إسم لها

لقد جاءوا من البيت المجاور لأحلامك ،

باحثين عن صدر أكثر رافة من المعرفة .

وفي الظلال الكبيرة لفجر مدلم ،

يغيب الجميع عدا

ضحكة واحدة (١٧) .

مع تكوين العنوان ، تبدأ لغة الغياب ؛ فنحن في «متحف» ، والمتحف تمهيد للغياب (بسرهم أنه ، من منظور آخر ، تعبير عن حضور الغائب) ، لأنه يقتضي أشياء من أزمنة غابرة غابت . ثم إن المتحف من ظلال ، لا من أشياء حقيقية ؛ أي أن الأشياء ، التي تنتمي أصلاً إلى أزمنة وأمكنة غابرة ، هي أيضاً غائبة ، وما هو موجود هو الظل فقط . وفي لغة النص تطفئ صور الأشباح ، والفراغ ، والأحلام ، والظلال ، والغياب ذاته : «يغيب الجميع عدا ضحكة واحدة» . وفيها يبدأ النص بصورة حسية ناصعة الحضور : «طيور بيضاء تعبر الأنهار الكبيرة» ، تصلح لأن تكون لقطة سينمائية ، فإنه سرعان ما يخف حد الحضور ، ويضفي غلالة الغياب على الصورة ؛ لأن السياق الزمني لطيران الطيور البيضاء هو «في الليل» . ومع استمرار الصورة ، يتعمق الغياب ، فالليل أكثر وحشة من أراميل الحرب . والأراميل الحاضرات تتضمن الغياب في ذاتهن : غياب الرجال . كذلك تتمتع درجة الغياب مع الجسور والأشجار التي تنزه مع العابرين كأنما في متحف من ظلال . ويصل النص ذروة دخوله في لغة الغياب حين ترى العين الخارجية «أشباحهم تترنح وسط القناني الفارغة لبلاهة النهار» . وحين يقول النص «تعرفهم واحداً واحداً» ، مؤكداً بعد الحضور (فالمعرفة الدقيقة حضور) ، فإنه سرعان ما يكشف عن وهمية الحضور «كلمة لا شفاء منها/ كأجد لا اسم لها» ، إذ إن الشفاء غائب والأجد غائبة الاسماء . ثم «لقد جاءوا من البيت المجاور» التي تصل بالحضور إلى ذروته ، لكنها تكشف وهميته ، لأن البيت المجاور ليس في الواقع بل هو مجاور «لأحلامك» . ويختتم النص بالغياب الكلي :

وفي الظلال الكبيرة لفجر مدلم

يغيب الجميع

ولا يبقى إلا أثر واحد للحضور هو أثر صوت سرعان ما يتلاشى غالباً وعدا ضحكة واحدة .

وكما في عدد من نصوص سيف الرحبي المنشورة جميعاً تحت عنوان ست فصائل بظل السؤال : «ما منطق النص ومقوله ؟ ما الذي يفسح عنه ؟ ما محرق تركيزه ؟» . إلخ .

سلسلة من الانطباعات البصرية والصوتية والتصورات والأوهام والتشكيلات التخيلية واللغوية تخلق نصاً في عالم الغياب ولغة الغياب ، لكن قد لا يكون ثمة شيء آخر . ولا يستثنى من ذلك إلا النص الذي يحمل عنوان «وصول» .

من يحظى
والنهر مستغرق في تشييع البيوت
شاهداً في السكوت الموحج
مستسلماً للوميض
حكوا/سوف يكون
وحبك الآن في غابة/صادق الوحش
واقفح له قلبك المستريب
وحبك الآن

فامدر
وسلسل خليجاً من النخل
وحبك الآن مستوحش
والقوارس مشغولة ، تلخع الوقت
تاريخها خاضع
سوف يكون/فاصح ..

٢ - قولي له الخروج
وفي هذا اللهب المستريب الذي يحاق
تتعلم الأشجار كيف تشد السيوف الكسولة
وتجلس الحميرة في رواق
تقول للأصابع المضطربة : ابدأي
تبدأ
مثل النهايات الأولى خروج ينصب الرمل
حيث جنية النخل تلخع أعضائها
ليتمرها الحليب
الفضي بجمرة النهر ينديك
ولك سرير الأسرار ، هذا اللهب
حين يجهزك الفارس الغريب
يتشر الأطفال في ردائك الأخضر
لفخرج النوارس من أحلامك
أجتمعة وأصدافاً وكواكب
افتح طريقاً ، حيث
الحميرة تدورن القتل في النهاية الأولى
وتبدأ ذكريات المستقبل في التدفق
لا تقول للغريب الكلمات
تقول له القلب
تقول له الكس والوسامة
تقول له الشهيق الضاري الذي لا يفجل
حيث الجميم الذي يتناسل
والأحجار تحصى درسها الأخير الأول
تقول هو السيف عارياً^(٥٢) .

١٢ - ١١ - ٢ من «الوردة الرصاصية»

دجنة الرقيا يداك
وكاحلاك على رماه بارد ، قلومت أو لاممت
كانوا يسألون الفقه والقانون والمغن الذي
كتبوا على هوامشه وسنوه بجلد كاسم
وجميع ما يبقى لك الآن
الكتابة والغيب^(٥٣) .

أولاً : رؤية هنا عن طريق إغماض المميز وحجب الحضور ؛
رؤية المرأة (التي في الحلم) للذات (القائمة فعلاً هنا = ودون أن
تراه) .

ثانياً : هن طريق الانتقال من التعامل المباشر مع الأشياء بالرؤية
إلى الإحساس والحلم «أغمضت عيني لأحس» «حلمت بامرأة» .

١٢ - ١٠ - ٢ «الأبدى»

«كنا ننظر إلى بضعة سجناء معصوين ، يتقدمون وهم يمدون أيديهم في
الفراغ . كانوا بالتأكيد يبحثون عن أيديهم»^(٥٤) .

١٢ - ١٠ - ٣ «ذكرى ع.س.»

«الصمت يوسع الأمكنة ، وكذلك الصداقة . كنا في جلوسنا نثقل على
مهل من النور حتى تبدأ نشيخ مسافة . في غياهب أهدر للدرجة أنني لا أصبح
منه . الذاكرة تتوسع باستمرار ، والأمكنة تتعد عنه»^(٥٥) .

١٢ - ١٠ - ٤ مقاطع من «وداع صور»

«وهكذا مشينا في شوارع لا أسماء لها . إلى شوارع لا أسماء لها قطعناها
بالذاكرة ، ونحن نخرج لن يدرى أحد أن الحاضر بقي مثلك

لعبنا بعد ذلك بأعمدة لا وجود لها ، وبفؤوس قدمها أغراب
مزهومون . كنا دائماً جاهزين لموهبهم ، ونحن نسيانهم أخيراً سقطنا في
غياهبهم . مع ذلك بقي من الخرافة التي لم تصل بعد نور يكفى .

عشنا قريبين من الشمس ، هناك بددنا على مهل تاريخنا ، ولم يعد لنا
ماضٍ أبعد منها .

هل كان النوم مضاه ؟ كيف سرقت الحكاية نور المدفأة ؟ هل كانت
المدخنة تروى ذلك أم البزاقة ؟ الأشباح يأتون من نور آخر ، والمصباح
يروي ذلك في آخريات الليل .

قطعت تحت سماءات كالغهبوبة ...^(٥٦) .

١٢ - ١١ قاسم حداد

١٢ - ١١ - ١ من «النهران»

١ - تاريخ الوميض

وهذا هو الشاحب الصوت

يشحد تاريخه

شاهداً في غراب يؤرخ

يرحمى رواياته

يستعيد الوميض الذي لم يمت

الوميض الذي لا يموت

شاهداً في السكوت

الحزين الرمادي مستنفر

قيل ماتوا/وقيل انتهوا

من يؤرخ/كان الرماد

بروجاً من الماء مرعبة/من يؤرخ للماء

١٣ - هل جعفر العلق

كما يسم الغياب شعر عباس بيضون على مستوى تكوينه الكل ، كذلك يسم شعر على جعفر العلق في مرحلته الأخيرة ، ويشكل خاص في مجموعته «فاكهة الماضي» والقصيدة التالية لها «وردة الحلم» . . . وردة الجسد . هنا يصبح الغياب مبهماً في الرؤية . تتحول العدسة التي تعين العالم ، والعالم الداخلي الذي هي بصيرته ، إلى عدسة مشحونة بأثير الغياب ، مطوّقة بهالته . وتندبر الأشياء مخترلة ، أو مقطّعة ، أو معادة التشكيل في عملية تحوّل تنهاتها وتضاريسها ، ونصنّ ملامح ماثرة جوهرية فيها إلى أعلى درجة ممكنة من التقطير ، ثمّ تولجها في ما أسميت أثير الغياب ، الذي يلفها في غلالة شغافة لكنها موهمة في آن واحد . وسأورد هنا مقطعين فقط من هذا الشعر ، الأول من «وردة الحلم» لا أعلق عليه ، والثاني من «فاكهة الماضي» ، أبرز سمات منه بإيجاز .

١٣ - ١ من «وردة الحلم»

ومن ترى يخرج الآن من حلمي ؟

امرأة دوّما ضيقتُ ،

أو ضموس .

أعود إلى الوهم أوقفه ،

جرة الوهم ذابطة ، ويدني

شيخ امرأة ، لا ضموس

ولا من شدي

المدى من رماد إذن ،

والسواحل ، باكية ، تنحني :

ليلة حجر جراح ،

ومباراته من رماد .

حطب

مركب السندباد ،

حطب

حلم السندباد .

ثم ألمح من طرف الحلم ثانية ،

جسد الملكة

تتمازج فيه الحديقة بالوهم ،

والعشب بالنار ،

والموت بالبركة

هل يكون لمركب هذا الضموس المجلجل لولائي ؟

هذا خيال جمر قديم ،

تؤججه الجنّ ثانية ،

لتخيم القصيدة ،

تستيقظ الحبل هائجة ،

ويغيم الجسد

.....

حين أدهوك للحلم لا للجسد

حين يقتادنا مطر الوهم ، أو مطر الحلم ،

صوب القصيدة ،

أو حين يقتادنا

ضوء هذي القصيدة للوهم ،

يفقدو جسمك رائحة الحلم ،

ملسمه ،

وردة الأرض تغمرني ،

ياخذ الحلم شكل الجسد

تتجاوز أحراسه ،

ولجأته .

كلّ حدٍّ (٥٩) .

١٣ - ٢ من «فاكهة الماضي»

«الغيوم الخفيفة

غمرتها الريح صوب النهر

غاية

ومساء قديم ،

فندق

وغيوم تفتح أذنانها

بالشجر . .

كانت الريح باردة

ماتزال عيب

فتدفع للنهر شيئاً جديداً ،

وسيدة

تتلهّب من ملح يفتأها

مطر فوق مظنها ،

مطر فوق أحلامها

مطر شفتائها» (٥٩) .

يفصح عنوان النص عن محرقه : عاشقان . ولا يكاد النص ، في تناميّه ، يفصح عن شيء أكثر تفصيلاً وأنصح حضوراً بما يفصح عنه العنوان على صعيد تحديد العاشقين : ملاعبيها ، مربيها ، وجودهما الفيزيائي أو النفسي ، الحدث الذي ينشأ من ممارستهما العشق . . . إلخ ، والنص لا يروى قصة حب ، أو يتأمل في معنى الحب ، أو يضع الحب في سياق اجتماعي ، أو ثقافي . . . إلخ . يمكن أن تنشأ عن وضعه فيه حركة احتدامية (درامية) ، كما يحدث في مثات نصوص الحب . ونحن لا نسمع حديث العاشقين أو حواراً متبادلاً بينهما ، لوماً أو عتاباً أو غير ذلك ، مما يزدحم به مثات نصوص الحب أيضاً .

ما يشكّله النص هو تكوين فني على قدر بالغ من الاقتصاد في استخدام المكونات الأساسية :

الخطوط والألوان والمساحات والظلال والأضواء/ والكلمات . ريشة لينة عابرة تمر لتترك أثراً خفيفة ظلية لحضور إنسان يلمعه الغياب تماماً . وبدلاً من وضع العاشقين أمام الضوء الناصع ، كما في معظم قصائد العشق والعشاق ، يلجأ النص إلى عملية انزياح تصوري من النمط الذي وصفته في الفقرة (٥٩) : يوجه الضوء الخفيف للريشة العابرة إلى سياق مكاني وزماني تتكوّن عناصر الطبيعة أولاً ، ثم البد الإنسانية (فندق) . وتلتقط هذه المكونات جميعاً باللمسة الخفيفة العابرة التي تلتقط كل شيء في النص ، حتى تركيب جملة المفنّسة إلى فقرات قصيرة لينة الوقع . لا شيء يذكر عن العاشقين . لا صوت يسمع لها . لا حركة . لا نامة . الحركة التي تلتقط من فعل الطبيعة (الأسلوب السينمائي للنقطة الخارجية أو الجانبية) .

التجليات الضخمة لهذا العالم وأغان مهيار الدمشقي والأقاليم التي يحملها مهيار في شعر أدونيس . كذلك تمتاح هذه اللغة من رافد رئيسي يتشكل في مرحلة لاحقة لنموذج أدونيس هو شعر سعدى يوسف . غير أن امتياحها من هذين المنبعين يتم بطرق مختلفة ، وإلى درجات متفاوتة من الوهمي بها . فالامتياح ، أحياناً ، له شكل التأثير المباشر ، لكن له - أحياناً أخرى - شكل الصدور عن بؤرة تصورية - فكرية - لغوية ، أصبحت راسخة في الشعر على كلاً مستوي الوهمي واللا وهمي ، وتحولت إلى واحد من مكونات « البنية المعرفية » التي تتكون لدى جيل من الشعراء ، في مرحلة تاريخية معينة ، ثم يصدر عنها جيل تال . وبكلمات أخرى ، لقد أسهم شعر أدونيس وسعدى يوسف على وجه الخصوص ، في تشكيل بنية معرفية جسدت محاولات جوهرية في شعر الحداثة ، رؤى لغوية ، وأصبح الشعر التالي لتشكيل هذه البنية يصدر عنها بصورة قد تفوق درجة اللا وهمي فيها مقدار الوهمي . لقد أفرزت هذه البنية المعرفية لهجة شعرية جديدة ، أصبحت منبعاً رئيسياً للهجة الشعرية في المراحل الزمنية التالية ، التي ما تزال لها امتدادها الجلية (والطاغية أحياناً) حتى اللحظة الحاضرة .

غير أن ثمة فرقاً جوهرياً بين منابع لغة الغياب وامتداداتها . فالغياب لم يكن لدى أدونيس مكوناً لغوياً وثنياً وحسب ، بل كان أيضاً مكوناً رؤى ، عقائدياً . وعلى هذا المستوى الأخير ، يجسد الغياب لدى أدونيس العالم الآخر : العالم الذي يصبر إليه نزوع التجاوز والتجند والخلق ، العالم النقيض للواقع الراهن وللماضى بكل ما فيها من استغرافية ، وتفسخ ، وانحطاط ، وتخلّف ، وقمع ، وكبت ، وجهد ، وتقليدية ، واجترار و« عذاب » . الغياب هو عالم التطاوع ، والإبداع ، والحركة الدائبة ، والاكتشاف ، والكشف . وهو ، بهذا المعنى ، جزء من المكون الرومانسي - الرمزي في شعر الحداثة في الغرب ، وفي الشعر العربي أيضاً ، وجزء أساسي من المكون الصوفي في شعر أدونيس بشكل خاص . (وإلى هذا المكون تنسب أهل درجة من التأثير له على شعر اللاحقون به) .

أما من حيث هو مناخ شعري ولهجة ، فإن الغياب في شعر أدونيس ، وفي أقاليم مهيار بالذات ، مكونٌ جذري وشمولي في آن واحد . فالتنص الشعري في مناخ الغياب يتشكل خارج إطار الحضور والمادية والحسية المغرقة والوضوح والتفصيلات والجزيئات والتمثيل المباشر . ويهذين الشكلين يتجل الغياب في شعر أدونيس على مستوى اللغة والمفاهيم والتصورات ، كما يتجل على مستوى اللهجة والتشكيل مناعاً كلياً للتنص الشعري . بالطريقة الأولى ، يبرز الغياب في هذين النصين اللذين يقدمان نموذجاً صالحاً لدراسة الغياب في شعره من حيث هو مكونات مفردة :

١٤ - ١ «أرض الغياب» .

«هي في أرض العذاب

لا حدّ آتٍ ولا ربح تضيء

أي صوت سيجيء

يا أحبائي في أرض الغياب» (١٤) .

١٤ - ٢ «الفجر يقطع محيطه» .

«الفجر يقطع محيطه

ثم تأتي لحظة مدعشة الغنى في تشكيل النص حين تنسب الحركة لا إلى الطبيعة ، بل إلى الجامد : الفنطرة . هكذا يكون نهج الرؤية شمولياً تخضع له الأشياء المألوفة (الطبيعة) في حركتها ، والأشياء التي لا حركة لها . الآن تنسرب الحركة في كل شيء لغاية واحدة : تجسيد الفعل الإنسان (للعاشقين) لكن دون أن يكون هو محرق التركيز ؛ دون أن يوضع في الضوء الناصع :

والنسيم

مخيفاً

يبب على الفجر :

لحمت الندى

ترنخى الآن فنطرة

من حجر

لقدمان

تغطيها رهوة الليل ،

جر قديم ،

سرير ،

عشاقان منطفان ،

وحولها قبة

من شظايا السهر ...

لقد تمثّلت العين المكتنبة الحركات الجوهرية للعاشقين ، أولاً ، موجة العشق : صعودها إلى الذروة ثم تراجيحها . لكنها لم تنفصح عما رآته ، بل نقلت خصائص الحركة ، جوهرها ، إلى الأشياء ، ومنحت كل شيء أحد هذه الخصائص . فالارتقاء للفنطرة (التي كانت مشدودة متعصبة - كالعاشقين) ، الرهوة لليل بنظير القدحين (وكانت الرهوة زبد العاشقين وما رشفاه من مشروب) ، الانطفاء والقدم للجمر (الذي كان مشتعلًا مثلها وهو الآن منطفيء مثلها) ، السرير هو هو . والعشاقان منطفان (كالجمر الذي كانه وما يزالانه وقد انطفأ) ، والشظايا تصنع الآن قبة (عنف ما حدث ويعثره كل شيء وتشظيه) . وكل ذلك العالم «لحمت الندى» - حالة الرواء التي تلتصق كل شيء .

ولى هذا التكوين الجميل لا يحتل العاشقان ، لغوياً وبشكل صريح ، سوى فراغ نصف جملة* : «عشاقان منطفان» ؛ إنها جزء صغير من تكوين كل كبير ، مع أنها في الحقيقة مصدر هذا التكوين كله ، وخالفاه ؛ فلولاها لما كان . غير أن هذا - على وجه التحديد - هو ما أعنيه بكون الغياب نهجاً في الرؤية يؤدي لا إلى إبراز المرئي وإحضاره حضوراً ناصعاً ، بل إلى تغييبه وإزاحته إلى موقع جانبي . وفي تناول العاشقين في هذا النص واحد من أكثر نماذج الغياب ثراءً وعذوبة وإصباحاً .

١٤ .

تمتّاح لغة الغياب في قصيدة الحداثة من منابع عميقة الغور ؛ من أكثرها غزارة شعر أدونيس وعالمه التصوري ، وبشكل خاص أولى

* في النص كله ، يشغل العاشقان (وما « موضوع النص ») قضاء لغوياً لا يزيد على شيء من النص (بإحصاء الأسطر) ، وقضاء تصورياً يقل عن ذلك (بإحصاء المساحات الصورية التي ينسج النص من رصدها) .

يضع الجفون على التراب
ويداي سارتان محتضتان
أشعة الغياب
رحلت شبائكي -
فما من زهرة ، ما من كتاب
أنا والزوايا ،

في خيوط الواهات ، ولي غراب^(٥٧) .

أما بالطريقة الثانية ، فإنه يتجلى في مهيار بأكمله ، لكنني أختار
للتدليل عليه الآن النصين التاليين :

١٤ - ٣

« أبحث عن أدونيس »
« أشرد في مغاور الكبريت
أهانت الشرار
أفاجي الأسرار
في خيمة البخور في أطراف العفريت -
أبحث عن أدونيس
لعماء يرفع لي أياهم معراج
لعله يقول لي ، يقول ما تجهله الأمواج »^(٥٨) .

« أرض السحر »
« لم يبق - لا ثار ولا حصوة
بقي وبين حارس الأمام ،
كل مضي ، سبج بالغمام
تاريخه ، كل رأى مخومه -
ولم نزل أرضي أرض السحر :
أخالط الهواء
أجرح وجه الماء
أخرج من قنينة في البحر »^(٥٩) .

وأشير . في الوقت نفسه ، إلى النصوص التالية^(٦٠) :
« ملك مهيار » ، « العهد الجديد » ، « بين الصدى والنداء » ،
« الحيرة » ، « البربري القديس » ، « أورفيوس » ، « أمنية » ، « لغة
للمسافة » ، « البرق » .

إضافة إلى ما سبق ، تبقى إشارة أخرى ضرورية . في شعر
أدونيس ، تبدو العلاقة بين الحضور والغياب علاقة ضدية ، حتى إننا
قد نتصور أن في تصوره لها مفارقة يتجلى تناقض حقيقي . فهو أحياناً
يمجد الحضور ويلمع الغياب ، ويمرر ذلك بشكل خاص في النصين
التاليين :

١ - « طريق »

« أبدا الطريق الذي يرفض أن يبدأ
نحن وجه رأى
فأحب النهار أحب الحضور
كان في أرضنا إله نسيناه مذنأى
وحرقت وراه هيكल الشمع والندور
نحن صنعنا من الغياب

صناً من تراب
ورجناه بالحضور
بالطريق الذي كاد أن يبدأ
أبدا الطريق الذي يجهل أن يبدأ »^(٦١) .

٢ - « المدينة »

« نارتا نتقدم نحو المدينة
لنهد سرير المدينة .
سنهد سرير المدينة
سنعيش ونعبر بين السهام
نحو أرض الشفافية الحائرة
خلف ذاك القناع المعلق
بالصخرة الدائرة
حول دوامة الرعب
حول الصدى والكلام
وستنسل بطن النهار
وأعماء وجنيه
وسنحرق ذاك الوجود
المرقع باسم المدينة
وستنكس وجه الحضور
وأرض المسافات في ناظر المدينة ؛
نارتا نتقدم والعشب يولد
في الجمرة الثائرة
نارتا نتقدم نحو المدينة »^(٦٢) .

وأحياناً ، كما أشرت قبل قليل ، يمجد الغياب ويغني (وإننا
أستخدم كلمات مثل يمجد ويلمع للتبسيط دون أن تكون هذه
الكلمات مستخدمة مباشرة من قبل أدونيس أو دالة على موقفه من
الغياب والحضور بشكل دقيق) . غير أن مزيداً من التأمل يكشف أن
ما يبدو تناقضاً حقيقياً ليس في الواقع إلا تناقضاً ظاهرياً ، ومهماً .
فالعلاقة بين الحضور والغياب لدى أدونيس تشكل عمل مستويين
مختلفين تماماً . والمستوى الذي يمثل « المدينة » ، « الطريق » هو مستوى
العلاقة بين الراهن من حيث هو العالم الذي نملكه ولا نملك سواء
وعلى الالتصاق به (وذلك مكون أساسي من مكونات الحداثة) وبين
عالم غيبي (ماضٍ خالٍ) يرفض الشاعر الالتصاق به . وعلى هذا
المستوى يتمجد الحضور ويغني الغياب .

أما تمجيد الغياب ونفي الحضور فإنه يتم على المستوى الآخر لمعانية
العلاقة بين هذين القطبين - وهو المستوى الذي سميت إلى بلورته في
بداية هذه الفقرة . ومن الجلل أن المستويين مختلفان ومتغايران تغايراً
كلياً ، وأنها يصدران عن منابع عقائدية متباينة التوجه .

١٥ .

أما في شعر سمعي يوسف ، فإن الغياب ليس تمجيداً لنزوع إلى
عالم نقيص لنواقع الراهن ؛ ليس « جغرافية تخيلية » تتمثل فيها غابات
نزوع الإنسان إلى التعبير والتجدد والإبداع ؛ ليس فردوساً يسمى
الإنسان إلى إبداعه بعد إحراق العالم وابتكاره مرة أخرى . بل إن
الغياب هو بُعد من أبعاد الواقع الراهن . إنه منظور لمعانية الواقع

والتفصيل : البطل ، المكان ، الزمان ، الفعل . وتأت جزئيات أخرى لتصل بالمرئي إلى درجة عالية جداً من الحضور والنصاعة : العودة إلى شأى النعناع ومائدة الإفطار . غير أن العلاقة بين نص سعدى يوسف والنص الصوري تنقطع هنا . فنص الأول لا يتوقف عند خلق المنحوتة الحسية التي يهدف إلى خلقها النص الصوري ، بكل انحناءاتها وتفصيلاتها ، بل يولّد خلال نسج المنحوتة الحسية فراغات ، ومساحات ظلّية مبهمّة ، ويُعدّأ بتأخيم الميتافيزيقي . ويتبلور ذلك مع بداية النص سؤالاً يبدو هامشياً أولاً ، يتعلق بزمان القطع وي طرح في حجة ملتبسة . فمن غير الجبل من يطرح السؤال : الرجل الذي يقطع العشب أم صوت الراية في النص : «انتظر العشب يتابع دورته / يكبر أو يزهر / أم يقطعه حين نكون الأعناق مواتية؟» ، ويتبرعم بعد الغياب هنا في نقطتين : التباس المهجة (الرجل / الراية) ، وإدخال عنصر زمني ميتافيزيقي يتمثل في «دورة المواسم» : إن للعشب أيضاً دورة زمنية تكتمل بكبر العشب وإزهاره . ثم إن «مضمون» السؤال يحق هذا البعد الجديد : هل يقطع الرجل العشب كلها صارت الأعناق مواتية للقطع ، حتى إذا لم يكن العشب قد أكمل دورته فكبر أو أزهر ؟ أم يسمح للعشب بأن ينمو ويزهر مكتملاً دورته ثم يقطعه ؟ هل يتم القطع قبل أوان النضج والاكتمال ، أم يتم عند الألوان ؟

كذلك يتمثل البعد الجديد في النقلة الأخيرة في النص ، التي تحيل الحديقة إلى زلزلة ، وتربط بين الأعشاب المقطوعة والرووس التي تقطع ، كما سأنشئ بتفصيل أكبر بعد قليل .

وبعد السؤال الملتبس ترد «وقفّة» (تعادل الصمت في التشكيل الموسيقي) تتمثل في المخطوط الثلاثة الفاصلة (والنسخ الثلاثي متجدد في شعر سعدى يوسف ، وهل قدر من الأهمية لا من حيث الشكل فقط ، بل على مستوى دلالي) .

وتقوم هذه الوقفة بدور تقديم الإجابة عن السؤال المطروح ، دون أن تستمر القصيدة لتقديم هذه الإجابة صراحة . ويأتي المقطع الثاني نابهاً من الإجابة التي قدمت ضمناً ومستنداً إليها : «سبتم القطع مرة في الشهر مع اكتمال الدورة» ، كما يظهر المقطع الثالث «هذا الرجل اللاهث خلف زهور الأعشاب» ، فهو يلهث الآن وراء الزهور التي ظهرت مجسدة اكتمال دورة العشب .

وفيها يعمّق المقطع الثاني التفصيلات والجزئيات ، فإنه يستمر في اللحظة نفسها في إحداث النقلة من المادى المحسوس ، الصوري ، إلى التأخيم للميتافيزيقي - بعد الغياب - في التعبير «معتباً بالفجر» أولاً . فالتعبير لا يؤدي وظيفة التخصيص والتحديد الزمني الدقيق فقط ، بل يفيض منه في الوقت نفسه بعد الغياب : إنه بؤرة دلالية كثيفة يتوحد فيها البعدان الأساسيان للنص . ولو استبدلنا بقوله «معتباً بالفجر» عبارة «معتباً بالعمّة» لظّل التعبير يتحرك على محور العادي ، اليومي ، الجزئي ، الصوري ، لأن الاحتشاء بالعمّة ذو دلالة محددة ومألوفة وواضحة في سياق ممارسة الرجل لعمله وعلاقته بالآخرين وموقف الآخرين منه ومن هذا العمل . فهو يحمسى بالظلام من أميين الآخرين . أما الاحتشاء بالفجر فإنه يخلق فجوة : مسافة توتر بين البعد الصوري التفصيل الزمني وبعد الغياب . ذلك أن الفجر لا يشكّل ستاراً كافياً للحماية ، من جهة ، وهو ، من جهة أخرى ،

الراهن ، ينقل ثقله المادى ، وجزئياته ، وتفصيلاته من وجودها الموضوعي المؤطر زمانياً ومكانياً إلى مستوى وجودي أهل وأرحب ، يفضي عليها جميعاً ، أو يكتشف فيها جميعاً ، بعداً آخر يتأخيم الميتافيزيقي لكنه لا يتشابه معه وليس إياه . النص لدى سعدى يوسف يقترب اقترباً لافتاً من نص الصوريين الإنكليزيين (T.E. Hulme مثلاً) ، لكنه فجأة ينمطف نائماً عن هذا النص لأنه يكشف في المرئي ، اليومي ، الجزئي ، العابر ، وبلغة انخطافية شائعة ، أو عن طريق استعارة خارقة ، ذلك البعد الآخر لليومي ، المادى ، الحسى ، بُعد الدلالة الكلية . إن حركة النص لدى سعدى يوسف تلتصص بصوري لحركة النص الرمزي (والصوفي أحياناً) ، من جهة ، وتوسيع رمزي لحركة النص الصوري ، من جهة أخرى . وفي ذلك يكمن المصدر الرئيسي لفراغة شعره وتميّزه ، ومنه يكتسب بُعد الغياب في شعره نكهته الخاصة . وهو ، بهذه النكهة ، كما أشرت ، يكون رافداً أساسياً لبعد الغياب الطاغى في شعر أدونيس ، ليشكلا ، معاً ، المنابع الرئيسية للغياب في قصيدة الحدائق خلال السبعينيات والثمانينيات ، وليمنحا الغياب طبيعته المائزة التي تفرّقه عن لغة الحلم الرومانسي ، التي امتدّت من جبران على وجه الخصوص حتى بدايات شعر الخمسينيات على الأقل . وسأكتفى الآن ، بالقتباس نص آخر لسعدى يوسف يجمل ، إضافة إلى النص المناقش جزئياً في الفقرة (١٠) هذه الحقيقة البارزة للرواية - التقنية الشعرية عنده .

١٥ - ١ - «أعشاب»

ويقطع أعشاب حديثه

يوماً في الشهر :

انتظر العشب يتابع دورته

يكبر أو يزهر -

أم يقطعه حين نكون الأعناق مواتية ؟

.....

.....

.....

يوماً في الشهر سيجعل آله

ويدحرجها عبر بحرات الدار

معتباً بالفجر من الناس وأطفال الجار

وسيقطع أعشاب حديثه

ويعود إلى شأى النعناع ومائدة الإفطار

.....

.....

هذا الرجل اللاهث خلف زهور الأعشاب

هل فكر أي رؤوس قطعت

في يوم واحد

في زلزلاته المحتلّة بين الصخر ورمل البحر ؟ (١٣) .

يشكّل النص رسداً صورياً دقيقاً للمرئي : الرجل الذي يقطع أعشاب حديثه وبطريقة تطابق آلية عمل شاعر مثل T.E. Hulme . ويرز نص سعدى يوسف ، بتحديد دقيق ، سياقي الفعل : المكان والزمان ، بحيث تتشكل صورة بالغة الوضوح

بداية زمن النهار ، بداية التفتح ، والحياة ، بداية اليوم لدورته . وفي لحظة البداية والخلق هذه يقطع الرجل أعناق الأعشاب التي اكتملت دورتها فأزهرت . والرجل ، أيضاً ، يبدأ دورة يومه ، ودورة فعله . هكذا تصبح بداية أمل ، بداية نور ، بداية دورة زمنية واعدة متصاعدة ، على مستوى معين ، نهاية قاتلة ، يحتمس بها القاتل لدورة زمنية - فعلية أخرى ، على مستوى أعلى ، وتغدو بترأ وقتلاً وإنهاء لما اكتمل وأبنت وأزهر : ثمة مفارقة ضدية موجعة بين دورة الزمن التي تبدأ ليقوم فيها العالم الإنسان باكتساح نتائج دورة الزمن التي اكتملت ووصلت الأعشاب والطبيعة مع اكتمالها إلى ذروة إنسارها ، ليمود بعدها هذا العالم الإنسان إلى إكمال دورته الطبيعية متمثلاً في العودة إلى الفترات المتصاعدة لنظامه اليومي : شاي النعناع ومائدة الإفطار (الشرب ، الأكل ، والإنطار هو طعام الصباح) .

مفاجئة ، علاقة عميقة من التماهى بين الرجل والحاكم - الجلال . بين الحديقة والوطن - المزرعة ، بين الاحتفاء بالفجر والخوف الذي يمتلئ به قلب الطاغية الجلال ، بين دورة المواسم والإنباع وإزهار العشب ، ووصول البشر إلى ذروة شبابهم ونضارتهم ، ثم بترهم واحتراز رؤوسهم بالقمع والإرهاب والسلطة المتجبرة العشوائية .

هكذا ، بفعل إيلاج وإقحام شعري ثر ، يصل بعد الغياب إلى أوجه . ولقد كان هذا الغياب بعداً «مضموعاً» ، إلى حد ما ، منذ بداية النص ؛ لكنه الآن يتفجر ويحرر لينفل النص نهائياً من مستوى النص الصوري إلى مستوى القراءة السيمائية العميقة ، المنخرطة والصادرة عن موقف عقائدي جذري من العالم ؛ من السلطة وهلاكة الإنسان بها ؛ ومن التجربة الإنسانية ، واللغة ، والنص الشعري ، والمبدع وإبداعه ، وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه .

١٦

حاولت ، في هذه الدراسة ، أن أرسد بعداً أساسياً من أبعاد قصيدة الحدائث . ولم يكن غرضي الاستقصاء ، أو الدراسة التحليلية المتكاملة للظاهرة وللنصوص المكتوبة ، بقدر ما كان أن أبهر هذا البعد وأسعى إلى تحديده ملامحه وآليات تشكله وفاعليته في النص الشعري . إضافة ، فإن الظاهرة التي ميّزتها ما تزال بحاجة إلى درجة أعلى من الجلاء ودقة التحديد ؛ وقد تكون ما تزال غير خالصة أو صافية في تصوري لما ، بمعنى أنها ما تزال مختلطة بطواهر متاخمة لها أو مشابهة وليست منها أوليست إياها هل وجه الدقة . والبحث الدائب وحده قادر على الوصول بصياغتي للظاهرة إلى درجة أشد صفاء ونقاء وقد يتاح لي ، أو لغيري ، في المستقبل متابعة مثل هذا البحث ، وقد لا يتاح . ولقد اخترت نصوصاً تبرز آماداً وصيغاً متباينة أو مختلفة لطغيان لغة الغياب ، وتعمين ، من خلال ذلك ، على دراسة النص الشعري في ذاته ، وعلى اقتراح مكونات منهج في دراسة تطور شعر الحدائث على مستويات التكوين العميق لعمليات الرؤية والتخييل والتصور والتناول والتشكيل اللغوي ، التي تؤدي إلى إنتاج النص .

وأملاً ، في دراسات قادمة ، أن أتابع رصد سمات جوهرية أخرى لقصيدة الحدائث ، قد تسمح ، في نهاية المطاف ، بتأسيس شعريات (Poetics) جديدة نابعة من شعر الحدائث ، بدلاً من الشعريات الموروثة التي نبتت من الشعر القديم والتي ما تزال ، مع استثناءات قليلة ، نعاين شعر الحدائث في إطارها ، ونطلق عليه أحكاماً تفويجية على أساس منها . وذلك ، في تصوري ، خلل منهجي (وثقائي - حضاري) ينبغي أن نسعى إلى تجاوزه ، وإلى تنمية منظور جديد نتواصل من خلاله مع العالم الذي نمش فيه ، والأدب الذي فيه يتج ، ونكتبه ونحلله ونسعى إلى فهمه ، قبل أن نتخذ منه مواقف محدّدة (إذا كنا نميل إلى اتخاذ مثل هذه المواقف أصلاً) .

ومع أنني لست قادراً الآن على بلورة مثل هذه الشعريات ، فقد يكون مجدداً أن أطرح عدداً من الملاحظات المنهجية والمعرفية التي قد تشكل أساساً سليماً لعمل متكامل في المستقبل ، يسعى إلى إنجاز مثل هذه البلورة .

في محاولة لاستخلاص المبدأ النظري الذي يحكم العملية التي حاولت رصدها في هذه الدراسة ، ووضعه في صيغة نقدية بوصفه

ثم تأت الوقفة الثانية في النص ، متمثلة أيضاً في نسق ثلاثي من الخطوط ، يمتلئ الفراغ من طريقها بدلالات مبهمة ، وأصداء تعليقات غير مسموعة ، ويصبح النص معها نسقاً ثلاثياً يتجاوز فيه الحضور والغياب (حضور اللغة وغيابها ، حضور الفعل وغيابه) . ويأت المقطع الثالث لا يتابع رصد ما يمارسه الرجل ، بل ليعلق بصوت الراوي عليه تعليقاً يتم خارج إطار الرصد الصوري ، ولا يمكن أن تظهره آلة تصوير (افتراضية) تقوم برصد الصورة والحدث بتفصيلاتها . والتعليق هو الذي يبلغ بعد الغياب حده الأسمى ، ويترك النص مفتوحاً في اتجاهات متعددة ، في الوقت الذي يبدو كأنه يغلقه بنهياً ؛ إذ يأتي السؤال : «هل فكر أي رؤوس قطعت ...» وهو تعليق منخرط بعمق ، من موقف عقائدي محدّد ، وليس تعليقاً صورياً محايداً . ولو كانت صيغة السؤال : «هل يعرف أي رؤوس قطعت في حديثه» لكان أقرب إلى الحيادية ؛ لكن النص يخضع الآن لهذه النفثة الموقفية الحادة ، التي تتمثل في إحالة الحديقة إلى زنزانة ، في حركة إقحام تتزح النص نهائياً من إطاره التصوري السابق ، وتولجه في إطار تصوري جديد . ومثل هذا الإقحام هو ما يحدث ما أسميته في بحث آخر «الفجوة : مسافة التوتر» ويولد فيضاً شعرياً غامراً ، وهو أيضاً ما ينبغي بُعد الغياب إلى ذروته . فالزنزانة لا تنتمي إلى عالم الببوت ، والحدائق ، وغرّ الأعشاب وقطعها ، بل إلى عالم نفيس : هو السيطرة والسلطة والقمع وقطع الرؤوس الإنسانية . وفي نقل الوجود المكان للزنزانة الآن من موقع غير محدد جغرافياً إلى موقع محدد (بين الصخر ورميل البحر) إثراء لهذا الفيض الدلالي والتصوري الجديد ، النابع من توالج سياقين متباينين من سياقات الوجود الإنساني والتجربة . فالبحر يشعّ في الذهن بدلالات الانفتاح ، والانساع ، والحرية ، والهواء النقي ، والإمكانات الفنية ، والصخر عالم من الدلالات المتضاربة : القوة والرسوخ والصلابة واليقين ، لكن ، أيضاً ، الجذب والقسوة والأسر وصعوبة الانفلات . وفي موضوعة الزنزانة في هذا السياق المكان ، بدلالاته الكثيفة المتعارضة ، تكتيف لمحموري القصيدة وبعديها في بؤرة رؤيوية واحدة : شراسة البتر والقمع والتسلط ، وإمكانات الانفلات والنمو والتحرر : واقع الموت مندحياً وفيضاً بإمكانية الحياة واحتمالاتها ؛ قتل الإنسان قبل نضجه وإكمال دورة حياته ، وإمكانية انفتاح هذه الحياة واتساعها . وفي ذلك كله إيلاج للنص في عالم الغياب ولغته وأقاليمه . ثم إن إقحام الزنزانة ، بسياقها المكان الجديد هذا ، في النص يولد ، بشرارة

مكوّنات من مكوّنات الشعريات الجديدة ، يمكن أن يقترح أن هذا المبدأ يتخذ الصور التالية :

(أ) حل مستوى اللغة

«قليل استخدام اللغة ، من حيث هي مكوّنات دلالية ونظام سيميائي (Semiotic) بالدرجة الأولى ، والترجّح نحو استخدام اللغة بوصفها مكوّنات تشكيلية ونظاماً تشكلياً إلى درجة بعيدة . ويدّوى أن حركة الحدائث تسمح بالقول بأن هذا الخط ، في شعر الحدائث ، خط صاعد بين ، لنقل ، ١٩٥٠ و ١٩٨٨ . وانطلاقاً من ذلك فإننا ، خلال السنوات المقبلة ، قد نستطيع استبدال عبارة (إلى درجة بعيدة) بـ «بالدرجة الأولى» إذا استمرّ التغير والتحوّل في اتجاه نقل اللغة إلى مستوى النظام التشكيلي على ما هو عليه الآن .

(ب) حل مستوى النص

«المحلول النص الشعري من نظام لغوي ، رؤى ، تجرّيب مفتوح - بمعنى محدّد : هو أنه يحلّ ، من داخله ، إلى إطار مرجعي يقع خارجه - إلى نظام لغوي ، تشكيل ، مغلق لا يحلّ إلى إطار مرجعي يقع خارجه ، بل يكون شبكة من العلاقات الداخلية المعقدة ، ويسمى إلى أن يكون ذات الدلالة ، استبطانيتها ، أو ذات دلالة نابعة من القوانين التي تحكم آلية تشكّل بنيتها داخلياً ، ومن العلاقات المتكوّنة في فضاءها في ذاتها ، وفي غياب بارز لعلاقة التمثل التي يفترضها وجود إطار مرجعي» .

(ج) ويبقى مستوى آخر بالغ الأهمية :

هو المستوى العفائي (الإيديولوجي) . ما العلاقة بين هذا النمط من النص ، مرتبة من الخارج ، أي من منظور المحلّل لا من منظور النص نفسه ، والعالم الذي ينتج فيه ؟

ولن أحاول الإجابة عن هذا السؤال الآن ، لأنني أسمى منذ سنوات إلى تطوير منهج نقدي قد يكون قادراً على وصف هذه العلاقة نقدياً . ولا يشكل المجال الحاضر المكان الملائم لمناقشة هذا المنهج . بيد أنني أودّ تقديم إشارة سريعة إلى أنني اقترحت في سياقات أخرى

مفهوماً جديداً ، يقع في المركز من المنهج المشار إليه ، لوصف العلاقة المعقدة بين النص والعالم ، هو مفهوم «البنية المعرفية»^(١) . وقد يسمح استخدام هذا المفهوم بمناقشة لغة الغياب ونص شعر الحدائث وعلاقتها بالعالم مناقشة كاشفة . غير أنني الآن أحجم عن تقديم مثل هذه المناقشة ، لا انطلاقاً من موقع محدّد ، أو تجاهلاً لأهميتها ، بل تعبيراً عن الإحساس الأصيل بقصور الأدوات التحليلية والمنهجية المتاحة الآن لتقديم إجابة «علمية» ناضجة عن السؤال المطروح ، وبضرورة متابعة البحث أملاً في تلاق هذا القصور في المستقبل .

غير أن ذلك كله لا ينفّ حائلاً دون إبداء ملاحظة مبدئية وصفية عاماً ، أعدها مستقلة ، في هذه المرحلة من العمل على الأقل ، عن المعضلة المنهجية التي أشرت إليها أعلاه . لكن معرفتها قد تكون ذات أثر في الإشارة إلى نهج التفكير الذي نحتاج إليه في معالجة المعضلة . والملاحظة المعنية هي التالية :

تزداد لغة الغياب بروزاً وانتشاراً كلما ازدادت درجة الانهيار والتفتت حل مستوى المشروع السياسي - الاجتماعي - الاقتصادي لحركات التحرر في الوطن العربي ، وكلما تصاعدت درجة الاختلاط والالتباس في المعطيات السياسية - الاجتماعية ، وكلما تنامت درجة الهلوسة والانسيابية في التركيب الطبقي للمجتمع العربي . كما ترافق تنامي لغة الغياب درجة عالية من الخلخلة في أنظمة الفهم ، والبنية العنصرية السائدة ، ومن التفكك الاجتماعي ، وتغير أنماط الحياة الاقتصادية والعلاقات القائمة بين الأنماط الإنتاجية في المجتمع . وفي الوقت نفسه ، يرافق ذلك كلّ تغير بارز في دور «الأناء الشعري» ، ومدى فاعليتها ، ومستواه ، وانخفاضه لدور الشاعر من حيث هو راوٍ ، منفذ ، يمسّد شخصية «البطل» أو «المخلص» ، وضمور في سيطرة الصوت الواحد على النص الشعري ، وبرز لأصوات متعددة ليس صوت «الأناء» إلا أحدها ، وقد لا يكون دائماً أبلغها فاعلية وحضوراً . ومن أجلّ أن هذه الملاحظة بحاجة إلى مزيد من الاكتناه ، لاكتشاف سلاستها أو خطتها أولاً ، ثم لتفسير ما قد تعنيه - إذا كانت سليمة - من منظور التغيرات والتحوّلات التي طرأت على اللغة الشعرية والنص الشعري ، وعلاقة الشعر بالعالم الذي ينتج فيه . لكن ذلك كله ليس مما أسمى إلى استكماله في الدراسة الحاضرة ، والأفضل أن يبقى مشروعاً للمتابعة في دراسات مقبلة ، أكثر قدرة على الاستيفاء وتقديم الصياغات النظرية المتناسكة والمتكاملة .



الهوامش :

Kamal Abu - Deeb, *The Perplexity of the All - Knowing, Munde Artium*, No. 1, VOL.X, University of Texas Press (Houston, 1977) .

وقد أعيد نشره أكثر من مرة في مجلات وكتب ، ثم في كتيب خاص : Adonis, 'Ali Ahmad Sa'Id, ed. by Kamal Boullata, Arab American Cultural Foundation (Washington D.C., n.d.) .

• استخدم في الإشارات الرموز التالية : ر ا . = راجع ، سا . = المرجع السابق مباشرة ؛ لم . = تحقيق ؛ ح = عدد (من دورية) ؛ ورد = المصدر المذكور نفسه في إشارة سابقة ؛ ص : من ص : ... إلى ص : ...

١ - ر ا . البحث في فنون ، ج ٣ (القاهرة ، ١٩٨٤) ص ٣٤ - ٣٣ .
٢ - ما يزال غير منشور في صحفته الكاملة ، لكن القسم المتعلق منه بشعر أمونيس ظهر مستقلاً . ر ا .

٣ - را . صيغة وجيزة للدراسة لهذه الظاهرة في معنى الواحد/ المتعدد كلمات « ٢٤ (البحرين ، ١٩٨٤) .

٤ - دون أن يكون بالضرورة حاضراً في وجوده الكل . بل كثيراً ما يكون المرئ حاضراً في خطوط أساسية منه فقط ، بصيغة تقترب من تعادل الفن التجريدي مع الأشياء . ولذلك فإن أشكال الحضور ودرجاته تستحق دراسة خاصة بها ، وقد تصلح متطابقاً لتقديم مميزات أكثر دقة مما هو مضمّن في الدراسة الحالية .

٥ - را . قصيدته الطويلة التي تتناول مخلوقات متعددة مثل هذا التناول وفهرست الكائنات ، المجلد ٢٤ (عمان ، ١٩٨٥) ص ٤٣ - ٥٤ .

٦ - قا . بشكل خاص مع «النسر» و«الذئب» و«النمقة» و«الفراشة» و«الحيوان الأخرى» .

٧ - وأنا أدرك أن كلمة والموضوع إشكالية وبطلة في آن واحد . غير أنني الآن لا أسعى إلى ابتكار مصطلح دقيق بقدر ما أسعى إلى إيضاح المفهوم الذي أطوره . لذلك تجدد الموضوع في هذا السياق المحدد ، دون أن يكون في نيتي إبرازها مصطلحاً دقيقاً أثبت في جميع السياقات النقدية أو دراسات أخرى .

٨ - را . مثلاً ، ديوان الخلاج ، صنعه وأصلحه كامل مصطفى الشبي ، توزيع مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٧٤) . وتقدم كتابات النفر في المواقف والمخاطبات فنانج متجيزة تبرز النقطة موضع المناقشة بجلاء واضح .

٩ - را . حل التوالى .

"The Love Song of J. Alfred Prufrock"

"The Burial of the Dead"

The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot .

Faber and Faber (London & Boston, 1969), pp. 13 - 17; 61 - 63 .

١٠ - را . القصيدة كاملة في ميوان تحليل حالي دار العودة (بيروت ، ١٩٧١) . والمقطع الذي يبرز النقطة المناقشة بشكل جل هو رقم (٦) ، ص ص ٢٠٨ - ٢١٨ .

١١ - را . قراءة الموجة ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٥٧) .

١٢ - استند في ذلك إلى الترتيب الزمني لقصائد سمى يوسف في ميوان سمى يوسف ، دار العودة (بيروت ، ١٩٨٨) . والنص التالي نموذج جيد لاستخدامه هذه الشخصية :

الأخضر بن يوسف ومشافله

نسي يقاسمي شقي

يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركني فهو والحليب . وسر الليالي الطويلة

وحين يجالسني ،

وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدة

- وكانت فرنسية من زجاج ومعدن -

أرى حول حنينة دائريين من الزرق الكامنة

وكانت ملاسنا في الحزانية واحدة :

كان يلبس يوماً قميصي

والبس يوماً قميصه

ولكنه حين يجلس ...

يرفض أن يرتدي غير يرتبه الصوف ...

يرفضني دفعة واحدة

ويدخل كل المزارع :

بحرث

أو يشتري سكرأ

أو يقرئ العلامة

ولما التقينا على حافة البار

أخرج من جيبه زهرة ، وانحنى

هائسا : إنها لي ... أثبت بها

عبر أسوار وجدة ، حيث الحدود

التي ما تزال معارك . . . لكنها

ويقدم في زهرة الأس - ملك

لك الآن . . . إعمل بها ما تشاء

سوى أن أراها يجيبك ذابلة . . .

أو ، وجدة ، وجدة . . . إن طريق الصخرات

يلطفه الحرس الملتصق . . . أثبت بها

من هناك ، وبخباتها بين جلدي وأحذية

الحرس الملتصق التي أطفئها المسامير

- يكشف لي صدره مسرعا ، ثم

يغمض عينه - وجدة . . . وجدة . . .

كيف تكونين لو جئت عندي !

يرافقني في زهرة هيريني . . .

ثم يدخل قبل

بقلمها في الجبين

ويظهر في مقلتها طويلاً ، ويجلس في آخر الحجرة الممتعة .

وإذا لرسم الرتبة البهجة

وسائد ، أو عزلاً

رسم الرتبة الممتعة

نسوراً - طباشير ، فوق الجدار الذي يحمل النافذة

ويدنو . . .

سأستخدم اسمك . . .

مطريرة

ثم وجهك . . .

أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانية

فنان لوجبي

وأنت ترى أنني أرتدي الرتبة الثانية

أذكرها ؟

ص . ج . ، ص ص ١٦٨ - ١٧٢ .

١٣ - را . النجل الناضج لهذه الشخصية في مجموعته الشعرية :

مقام القوس وأحوال السهم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

(بيروت ، ١٩٨١) .

١٤ - التي نشرت في مواقف ، ج ٢٧ (بيروت ، ١٩٧٤) . وقد نشر عدة من

قصائد هذه السلسلة بعد ذلك في أماكن مختلفة .

١٥ - ورد ، ص ص ٣٩٤ - ٣٩٥ .

١٦ - را . الكتابة بسيف الفار على بن الفضل ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧٨)

ص ص ٣٣ - ٣٧ .

١٧ - وبهذه الصيغة تتوحد الصورة الجزئية بالرمز في واحد من أهل مستقراته ،

وبالرمز الأسطوري بخاصة حيث يتشكل النص الذي يستخدمه كلفة حول

البعد المعجمي دون الإفصاح عن البعد الإشاري .

١٨ - تحتاج هذه النقطة إلى دراسة مستفيضة تربط بين التجربة والسباق اللذين

يتشكل النص عبرهما ، وبين مادية الصورة وفيزيائيتها الخاصة . ولا يتضمن

ما يقال هنا أي حكم قيمة .

١٩ - را . مناقشته الدقيقة للموضوع في أسرار البلاغة ، عم . هي . ريتز ،

مطبعة وزارة المعارف (استانبول ، ١٩٥٤) ص ص ٨٨ - ٨٩ .

٢٠ - را . دلائل الاصحاح ، عم . محمد رضوان الداه وسليمان الداه ، ط ١ ،

مكتبة سعد الدين (دمشق ، ١٩٨٧) خصوصاً ص ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

وسبق إلى هذا الكتاب منذ الآن به دلائل .

٢١ - قا . مع مصطلحات ريفاتير وميزه المطابق بين المعنى والدلالة في :

semiotics of Poetry, University of Indiana Press (Bloomington

and London, 1978) Ch. 1

٢٢ - ناقشت هذه النقطة بتوسع في دراستي :

Al - Jurjuma Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips, (War-

minster - England, 1979), Ch. 1.

- ٢٣ - ق. مع ريفاتير في ذات ، بل إن الجرجاني في الواقع قد استخدم مصطلح «الدلالة» نفسه في وصفه لعملية تأدية ومعنى المعنى ، وهذا هو نصه الكامل .
«ومسرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده . ولكن بدلك اللفظ حل معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض» .
(التأكيد لـ) . دلال ، ص ٢٥٨ .
- ٢٤ - را . مناقشة الجرجاني لهذا النهج في تناول في ص ٢٩١ - ٢٩٤ .
- ٢٥ - القصيدة في ديوان أحمد شوقي ، الأفعال الشعرية الكاملة . دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) ج ٣ ، ص ١٧ - ١٩ . وأنى قصيدة ، تقريباً ، من باب المرائي في شعر شوقي تصلح للتمثيل على النقطة موضع المناقشة .
- ٢٦ - را . القصيدة في كلمات ، ع ٨ (البحرين ، ١٩٨٧) ص ٣٣ - ٣٥ .
- ٢٧ - القصيدة في وردج ٢ ، ص ٤١٠ - ٤١٤ .
- ٢٨ - ولا أقصد هنا إلى الإطلاق ، كما أمل أن يكون واضحاً من عبارتي . ولا شك أن التركيز على الأبعاد الخارجية للأشياء سمة مألوفة للشعر القديم مع أنه بظن ملمحاً من ملامح النص الحديث . فبر أن وظيفة هذا التركيز على الأبعاد الخارجية تبدو متمايزة متباينة .
- ٢٩ - القصيدة كاملة في مدينة بلا قلب ، ط ٢ ، دار العودة (بيروت ، ٥ . نا) ص ١٢٨ - ١٣٣ .
- ٣٠ - را . المهد ، ع ٧ (عمان ، ١٩٨٥) ص ٦٢ - ٦٣ .
- ٣١ - القصيدة كاملة في وردج ١ ، ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .
- ٣٢ - القصيدة كاملة في صا . ص ٣٥٣ - ٣٥٥ .
- ٣٣ - النص كاملاً في ديوان عبد العزيز المقلح . دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) ص ١٢٣ - ١٢٤ .
- ٣٤ - را . القصيدة كاملة في ديوان محمود درويش ، ط ١٢ ، (دار العودة بيروت ، ١٩٨٧) ص ٧٣ - ٧٦ .
- ٣٥ - القصيدة كاملة في حصار لمدايح البحر ، ط ٢ ، دار العودة (بيروت ١٩٨٥) ص ١٦١ - ١٧٢ .
- ٣٦ - القصيدة كاملة في الكرمل ع ١٩ - ٢٠ (نيويورك ، ١٩٨٦) ص ٨٧ - ١٠٤ .
- ٣٧ - النص كاملاً في ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) ج ١ ، ص ٢٦٩ - ٢٧٠ .
- ٣٨ - صا . ص ٤٦٣ - ٤٧٣ .
- ٣٩ - صا . ص ٦٢١ - ٦٢٤ .
- ٤٠ - القصيدة كاملة في تأملات في زمن جريح ، مكتبة مدبولي (القاهرة ، ٥ . نا) ص ٢٤ - ٣١ .
- ٤١ - صا . ص ٤٤ - ٤٧ .
- ٤٢ - القصيدة كاملة في الإيصار في الذاكرة ، ط ٢ ، الوطن العربي للنشر (بيروت ، ١٩٨٢) ص ٩ - ١٣ .
- ٤٣ - القصيدة كاملة في أشهد أن لا امرأة إلا أنت ، ط ٢ ، منشورات نزار قباني . (بيروت ، ١٩٨٠) ص ١٢ - ١٣ .
- ٤٤ - صا . ص ٣٢ ، ٣٤ .
- ٤٥ - كلمات ، ع ٨ (البحرين ، ١٩٨٧) ص ١٨ .
- ٤٦ - صا . ص ٢١ .
- ٤٧ - صا . ص ٢٤ .
- ٤٨ - نقد الأمل ، دار المطبوعات الشرقية (بيروت ، ١٩٨٧) ص ٩٦ .
- ٤٩ - صا . ص ١١ .
- ٥٠ - صا . ص ٣٤ .
- ٥١ - القصيدة كاملة في صا . ص ٥٩ - ٧٣ .
- ٥٢ - الديوان (البحرين ، ١٩٨٨) القصيدة كاملة ص ٥٣ - ٧٨ .
- ٥٣ - صا . القصيدة كاملة ص ٩ - ٥٢ .
- ٥٤ - را . القصيدة كاملة في الأعلام ع ١١ - ١٢ (بغداد ، تشرين الثاني - كانون الأول ، ١٩٨٧) ص ٤٧ - ٤٩ .
- ٥٥ - فاكهة الماضي ، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد ، ١٩٨٧) ص ٣٧ - ٤٦ .
- ٥٦ - أغاني مهيار الدمشقي (صياغة نهائية) دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٨) ص ١٥٢ .
- ٥٧ - صا . ص ١٧٥ .
- ٥٨ - صا . ص ٧٤ .
- ٥٩ - صا . ص ٥٩ .
- ٦٠ - وهي جميعاً من أغاني مهيار الدمشقي : ص ١٤ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٥٨ ، ٦٨ ، ٧٩ ، ٨١ على التوالي .
- ٦١ - صا . ص ١٤٦ .
- ٦٢ - صا . ص ١٦٢ .
- ٦٣ - القصيدة في مواعظ ع ٣٣ (بيروت ، ١٩٧٨) ص ٢٢ .
- ٦٤ - وهو مفهوم جديد أسعى إلى بلورته في دراسة مختصة له أمل أن تصدر قريباً . ويبدو لي هذا المصطلح أكثر قدرة على وصف العلاقة بين النص والعالم من المصطلح الذي استخدمه لوسيان جولدمان ورؤية العالم . وقد كنت سابقاً استخدمت مصطلح جولدمان إيماناً مني بأنه يمثل أفضل حل مطروح في الدراسات النقدية للمشكلة موضع المناقشة . غير أنني بعد سنوات من البحث بدأت أجد مصطلح جولدمان ومفهومه قاصرين ، وأخطأت أسعى إلى إيجاد حل أكثر صلاحية للمشكلة . ويمثل هذا الحل في المفهوم والمصطلح الجديد اللذين أقدمهما هنا في صيغة مدنية : «البنية المعرفية» .



ضمير الشعر

ضمير العصر

« شجر الليل »

صلاح فضل

١ - ١

أهمية قصوى ، وهو أنه انشاقاً من تحليل جملة الرسائل والدلالات للتركيب الجمالي ، الناجمة عن الشفرات التقنية الأدبية ، فإن الباحث يكشف - على مستوى النص - عن مجموعة الأفكار والقيم التي تورق من هذا التركيب ، وعندما تتنظم في نسق محيز ، وتقوم بتوجيه العلاقات الدلالية في دينامية التوصيل الأدبي ، فإنها تمثل حينئذ شفرة أيديولوجية محددة .

وإذا كانت الأقوال المجردة ، والخطابات المباشرة ، تمثل علامة واضحة على الشفرة الأيديولوجية ، فإن عمل الباحث أن يدرجها بالتراتب مع بقية العلامات الفنية المستترة ، بحيث يقوم بتفسير بعض النظم التي تعتمد عليها بنية الرسالة الأدبية ، متتبعا - ما وسعه ذلك - كيفية ظهور الفاعل الرئيس للقول ، دون أن يغفل خلال تلك المراحل محاولة تحديد « العلامات النصية » المعروضة في الرسالة بما هي دوال ، وتصنيفها في مستويات متعددة تكون بها « شفرات متجانسة » ، وإقامة تراتب منظم لهذه الشفرات طبقاً لدرجة أهميتها في النص ، بالنظر خصوصاً إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النص وطبيعة تركيبه ، بما يسمح بعد ذلك بإمكانية شرح الاختبارات التي قام بها الكاتب ، ومحاولة التفسير الصحيح لدلالاتها .

وإذا كان كل ذلك يتم على المستوى التوثيقي الثابت فلا يصح من المستبعد ، في مراحل تالية ، أو متداخلة ، استكمال هذه الخطوات بالالتفات إلى مشكلتين لها صلة وثيقة بالمحور التاريخي التطوري ؟ إحداهما تتعلق بتبادل الشفرات على مدى فترة زمنية محددة ، والأخرى تشرح كيفية توظيف النظم النصية السابقة ، أو تسرب بعض وحداتها الفاعلة ، في بنية النظام الحالي الجديد .

١ - ٢

وإذا ما واجهنا الآن « شجر الليل » وجدنا أنه في مقابل هذا العالم من الجذل الكوني والغبطة الشعرية التي رأينا وحجها عند البياني في ملكته ، ينتصب أمامنا شجر صلاح عبد الصبور رمزاً لنوع من الكتابة اللا رومانسية ، يمكن أن نطلق عليها « كتابة قومية » لأنها لا تركز إلى

يتساءل « أدونيس » في تأمله لسياسة الشعر عن شعر السياسة قائلاً : ما الذي بقي من الشعر حول الأحداث الوطنية العربية في النصف قرن الأخير ؟ ثم يردف عجباً : بقي الشعر الذي اخترق الحدث محاولاً إيائه إلى رمز ، إذ إن الحدث ، أياً كان ، لا يمكن إبداعاً أن يكون غاية تخدمها أداة هي الشعر ، الحدث - على العكس - هو وسيلة للشعر ، أي الإبداع بعامة ، الإبداع الذي هو من جهة استقصاء للكائن وطاقاته وكشف عنها ، ومن جهة أخرى ترميز للتاريخ .

ومن ثم فإن القراءة التي تأخذ بطرف من بعض الإجراءات السيميولوجية - تصبح في تقديري - هي المنوطة بفك شفرة هذا الترميز ، الذي يختلف نوعياً عن عمليات الترميز المذهبية ، التي عرفتها الأداب الغربية وسرت عدواها إلينا قليلاً منذ مطلع القرن . ولأن هذا اللون من القراءة مازال غريباً في نقدنا العربي ، ومثيراً للدهشة في بعض الأحيان ، فسوف أجازف في هذا التمهيد بعرض برنامج موجز لكيفية تحليله لنوع خاص من الشعر الذي يندرج تحته ديوان « شجر الليل » لصلاح عبد الصبور ، وهو الشعر السياسي الذي يقوم بترميز التاريخ . لكنني لا أعتزم التطبيق الحرفي لهذا البرنامج ، إشاراً للاحتفاظ بحريتي المنهجية كاملة في الوقوف على بعض إجراءاته ومخالفاته بعضها الآخر ، التزاماً بمنطق تجربة القراءة ذاتها ، وخضوعاً لجاذبية النص ، دون محاولة لقسره كي يبيح عن أسئلة مطروحة مسبقاً دون التعرف الحميم عليه ، في مكوناته التي تفرض عناصرها على القارئ ، والتزاماً من جانب آخر بمراعاة محور الفاعلية المنبثق من حركة الضمائر وتداخلها وتراثها الذي بدأنا في تركيز بؤرة التذوق حوله في هذا البحث ، دون أن نتركه كذلك يستقطب طريقة مثلنا لشفرات النص ويعوق عملية التفاعل التوصيل معه على المستويات الأخرى .

ولما كانت قراءة الشعر السياسي تعتمد على تحليل شفرته الأيديولوجية فإنها لا بد أن تنطلق من فرض إجرائي أصبحت له الآن

وتكرر كل حركة ، بشكل آخر ، نموذج التوق للرحم ، الذي يستبد بالشاعر في سيمترة دلالية طاغية . لقد انهار حائطه ، وأصبح لا يعرف كيف يسمر حزنه وشغفه ، وأفراحه وولفه . إن فقدان هذا المرجع العاطفي يمثل المستوى الأعمق لفقدان المرجع السياسي والاجتماعي بعد صدمة يونيو . لقد محت ذاكرة الجيل الذي ارتطم بصخرتها ، حتى أصبح يشك في أن وعيه التاريخي غذاً وحلاً من دحان . أما الشاعر ، أحد الناس شعوراً بها ، واكتفهم وحياً بأبعادها ، فقد « تأكلت » قصائده ، أخذت أفكاره نلذهه ، فبتدع في التعبير عنها جملة واحدة مباشرة تتناقص ، فلغى ذاته وهي تمثل بصرياً ودلالياً تآكل شاعريته ، وتتكون من ثلاث كلمات ، تنحدر إلى التلاشي في هرم مقلوب ، تصور أفقياً فراغ العالم من حوله ، ووحدته التي تكاد تنفى وجوده في ذروة تلاشي :
لا شيء بعينك .

تتكرر وتتناقص حتى تنتهي بحرف « لا » ، في هيئة سنٍ مديب متجلد في أرض الواقع ، الشاعر وحده مع عيه ، وتوقه الحميم للعودة إلى رحم الأرض التي لم تسع حله ، ولم تبهج حياته .

هل أن التحول من التكلم إلى الخطاب في نهاية القصيدة إنما هو مظهر لا يدل على « الانتناس » بصحة النفس بقدر ما يشير إلى النزوع إلى الخروج من الجلد ، والتحدى لحركة النفس الهاربة ، ومراقبة ما يحدث لك وأنت تمنع في هذا التردى الداخلي . إنه يؤدي إلى تقمص شخصية أخرى ترى من الخارج درجة الوحشة والوحدة التي تعانيها النفس ، وهي تغيب في جوف الظلام اللانهائي « فالتجريد هنا ليس مجرد حركة بلاغية نشطة ، لا يعنى أى مرجح ، ولا يتضمن « نكتة تعبيرية » ، بل هو تمثيل مأساوى لا نشطار الشخصية في جهدها الخارج لملاحقة الذات والإيمان في الفوضى إلى آبار الوهم الباطني العميق . وكما مثل بصرياً للتآكل بهذا الهرم المقلوب ، فقد فعل مثل ذلك في تجسيد السقوط :

« وأنى أو شك أن أبكى
وأنى
سقطت
لسى
كمين »

إن تقنية التوزيع الخطي للكلمات ، والتمثيل البصري للدلالات ، عندما تنضم إلى تأثير البنية الإيقاعية ، وتمزجها حركة الضمائر ، تلعب دوراً مهماً في تلوين التجريد الذي يتسم به هذا الاهتمام العاطفي في تأمل حركة الذات الشعرية المنسجبة إلى فوقيتها الحامية ، وهي تنوق للرحم ، وتدين قبح الواقع الباطل . هل أن انسجام هذه الشفرات المتعددة في المقاطع المختلفة ، وإيقاع تواليها و « ترانيتها » ، هو الذي يفرض كذلك إلى تولد ملامح المنظومة الفكرية أو الشفرة الأيديولوجية للنص . وفي متابعتها لبقية القصائد سنرى كيفية توظيف المستويات الأخرى الرمزية والتجريدية في التشكيل الشعري .

١ - ٣

نضعنا القصيدة التالية « وردة الصقيع » في قلب مشكلة الترميز منذ

هذا اللون الهادي المتناغم من الحزن ، القار في أصمق النفس ، نتيجة للتأمل في مواجد الحياة وأسرار الكون ، وإدراك عجز الإنسان وتصوره تجاهها ، ولكنها تولد من شعور يقين بالصدمة التي تلقاها إنسان لا يستحق المهانة في ظروف تاريخية واقعية مستفزة ، فهي لا تنبع إذن - مثل الرومانسية - من تفتيت الوعي بمكونات العالم الخارجي ، والاكتفاء منه بالنغمة الأسبانية ، لكنها - وهي تمسك بأحشاء الأحداث وتقلب وقائع الحياة - تعصر القلب من الألم المحيط المكتوم ، وتمن في تجسيد خصوصية وقعها على النفس - بالرغم من طابعها العام المباشر - حتى لتصل بها إلى ذروة الانحام بمصير الشاعر الشخصي ، فتصبح أحلامه ورواه ، وتلخص عالمه ، وتحدد بشكل حاسم لون وعيه وعمقه ولا نهائيه .

ومنذ قال الشاعر العذري القديم ، كشفنا عن لحظات مواجهته الحميمية ، إن :

نهارى نهار الناس حتى إذا دجا
لى الليل هزنى إلهك المضاجع

وقد تأكد لنا شعرياً أن هذا الليل يقترب في وجدان الفنان بالوحدة الوحشة والمواجهة العارية مع أحزانه الموجعة ، فكان النهار ملأه بفضاء تلف الفرد مع الجماعة ، فإذا انقضت هذه الملاءة أدرك كل منهم توحده وحيرته المبهمة ، ولقى الكامن من شجاء وما يمتصره من اغتراب ، فإذا ما تمت هذه اللحظات وامتدت جذورها في أصمق النفس ، تمددت شجراً كثيفاً يضاهف بالكثلة الصفاء والحفيف المخيف والظلال الموهلة في الظلمة ما قد يمتري الليل من شفافية ، ويحجب ما قد حساه أن يهرق خلاله من نجوم . إن شفرة الليل النابض الجاثم على صدر الشعر العربي ، ويهبط الشعر الأسود الليل عند امرئ القيس ، ومواجد الليل العذري ، تصب كلها عند صلاح عبد الصبور في شفرة جديدة ، تجعل من الليل « بيت الجنون » - كما يقول فوكو - عندما يصبح « شجر الليل » المعادل الرمزي لرؤية صلاح عبد الصبور للتاريخ والكون ، في مدة محددة يحرص على إثبات تاريخها : من يناير ١٩٧١ حتى مارس ١٩٧٢ ، عندما ذهبت سكرة النكسة ، وجاءت فكرة مواجهة الهزيمة الداخلية للإنسان العربي وفي « تأملات ليلية » - أول قصائد المجموعة - يتجل الحس المأساوى ، على المستوى الشخصي ، في محاولة تعقب الشعور ، التي تنتهي باصطبغ العقل باللون الأسود العميق . فالشاعر ينفصل عن دنيا الناس ، يتأملهم ، ويغرق في شجونهم ، ويود لو لم يشاركهم عبء هذا الوجود ، يبحر وحده فيواجه من الكوارث الداهية أفسى ما يشاء ، وهو « العنى » والسقوط في كمين الصمت العميق ، فيود لو عاد لرحم الحياة .

كأن قطعة صخر
مبتف بالأقدام
ردي في أكتاف الجبل الجرداء

وكان كومة رمل
مبتف بالأبدى
ذري في فوق شطوط البحر

فتصبح « لحظة التجل » هي المنطفة الفريدة التي تتكشف فيها حورية عبد الصبور وتمتحنه خلالها وصالاً خاطفاً كتماس الظلال . ليس العشق أيضاً هو ما يبحث عنه صاحبنا مع إدراكه لخلاوة وهج الشغف ولذة الشبق ، فيعود لبحث عنها في مرابا علب المساء ، ومهمسات المساجد المتصاعدة إلى الأسقف ، في عالمي الجسد والروح ، بل في حركة الحياة كلها منذ مبتدأها عند حدائق الطفولة حتى مرساها على شواطئ القبور ، حتى إذا آوى إلى مقره في الليل أخذ يناشدها :

أيتها السفينة الوهمية المسار
ياوردة الصقيع
أيتها العاصفة المحيطة الإسار
خلف فصول الزمن الدوار

أورق في قلبه يقين قاطع كالسيف أن « مستحيلنا لغاؤنا إلا للحمعة من طرف » ، وأورق في الوقت نفسه يقين نقدي بأن من المستحيل تجسيد هذه الأشواق في مقابل لغوى حيان واحد ، مع تمتعها الكامل بالوجود الحى النصير ، فلا يسعنا الضميران الوحيدان اللذان يلف أحدهما وراء الآخر إثر تلك الحركات في اكتشاف مضميرها الخفى ، فالأنا لا تشير إلى الشاعر فحسب ، بل للإنسان أيضاً ، ولما هو غير قابل للحصر فيه ، و « كاف الخطاب » تمتص بجبل الأنوثة ، وتهرب من تجسيدات الحلم والواقع ، وتراوغ حتى تدوخ صاحبها فلا يملك إلا أن يفتح نفسه منها باللمحة الخاطفة مهما أمعن في البحث واجتهد في اختراق المظان ، إنها ليست نفسه التي يتوق إلى تحقيقها ، بل شيئاً آخر مفارقاً له وأثيراً لديه ، كما أنها ليست مجرد « وهم » يضعف الشاعر عمره بهذه الحميا في مطاردة ظله ، فأخلاصه الإنسان والغنى يحميانه من هذا العبث العدمي ، وتحمله المسير عن روح الفكاهة المميزة له فنيا يجمعنا نأخذه بأكبر قدر من الجد والصدق ، ربما تتصل بشكل ما بكفاءة الرضى الشعرى وتجليات السعادة الحقيقية التي يلهث وراءها الشاعر/ الإنسان العربى في هذه اللحظة هي أقرب المعادلات اللغوية لما رمزه الشاعر دون أن تصبح التفسير الوحيد له . فلا بد أن نظل تجاه تلك الشفرة اللغوية في منطقة الإبهام التي لا تسمح لنا بالإمساك العميق بها نحن الآخرين ، وهل أمسك بها الشاعر حتى يمنحنا إيها ؟ إنه لم يوجه لنا كلمة واحدة ، المخاطب/ القارىء لم يدخل حرم القصيدة ، ولم يشترك مع الشاعر إلا بإعادة إنتاج الدلالة الشعرية ، في مطارداته المضنية وعذاباته الروحية الممضة ، وكلما أتم مرحلة في رحلته أنهاها بموقف تخييل يمثل في تشبيه حائر ، فالنوم يصبح حينئذ « كأنه إغواء » والمقهى « كأنه صحراء » ويتابع التحديق في عيون الناس : « كأننى أسأل كل حابر » ، وينتهى إلى شرب دمعه قطرة قطرة « كأننى ألتذ باليأس والانكسار » ولا يخرج عن هذا الإيقاع سوى مرة واحدة في خاتمة المقطع الذى لقيها فيه في لحظة التجل ، وابتداءً لنهايتها حوارنا القصير . وما بين هذه التخيلات الحائرة ، خبر الوهمية ، لا يصبح أمامه إلا أن يكتفى منها بلمحة من طرف .

عل أن جزءاً جوهرياً من دلالة هذه القصيدة لا يتمثل في المعادن الماروخ لوردة الصقيع ، وإنما يكمن على وجه التحديد في الطاقة المشعة من مفرداتها ذاتها والمتولدة من الجمع بين عنصرها : فلكل من الوردة

البداية ، إذ تحتاج إلى جهد نقدي ودائقة حساسة لفك شفرتها ، فتسميتها ذاتها تومىء إلى الندرة التي تسارف الاستحالة ، ولا يمكن التسليم بجدوى قصد معناها المباشر . وهنا تبدأ رحلة القارىء مع الشاعر في جملة حركات يستعرض خلالها الأماكن والوقوف التي يبحث فيها عن هذه الوردة الجليدية .

وقد افترضت... به... القراءة الأولى... لتفسيرها عدة فروض ، ثم أخذت أعيد النظر لاحتزارها وإسقاط ما يجافي الإشارات المتراكمة ، والإبقاء على ما يترافق معها في تجسيدات المتباينة عبر ست حركات . الأولى في حتم أبيقورنى رائق ، حيث رآها الشاعر :

كالنجوم حارية
فائمة مبعثرة
مشوقة للوصل والمسامرة
ولاقتراح الحمر والغناء

لكنه لا يلبث - حين يرتجف جفناه - أن يرقبها وهي تغلت من شباك رؤيته ، ويسقط عليه الإغواء ، فيستحيل نومه إلى إغواء . ثم يصحو لبحث عنها :

في مفاهي آخر المساء والمطاعم
أراك تجلسين جلسة النداء الباسم
صاحبة مستبشرة

إلا أنها سرعان ما تغلت من غيوط وهم ، ويصبح المكان خاوياً كأنه صحراء . وتظل كاف الخطاب المُرْتَبطة المفردة تجر الشاعر وراءها في حركة خارجية غزلة ، تدقق النظر في لغزات الحياة الصغيرة ، وحركات الحب المثيرة ، وفورة الشهوة التي ترى الأجساد شتاءً تورية فنية ملفوفة ، وصيفا منابت زغب تعبت في همود الموت لتبعته .

عند هذا الحد في القراءة يتوارى أمامنا احتمالان لتفسير الوردة اللغزية ، أحدهما أن تكون تمبيراً عن النفس ، والآخر أن تشير إلى « المستحيل » ، فمع تلك التجليات المادية المرهفة ، والمعنوية النافذة الخاطفة ، لا يمكن للشاعر أن يبحث عن « العدم » ، عن « اللا شيء » ، أو عن « المستحيل الكامل » ، كما أنه ليس من المتوقع أن يكون بإشارات تلك لا يقصد سوى نفسه ذاتها ، فكاف الأناى تغرى بالغيرية وتفر من التوحد مع « الأنا » مهما كانت شدة العبوة . وفي مستهل الحركة الرابعة ما ينبئ عن اللقاء الخاطف في بؤرة خاصة :

أبحث عنك في مفارق الطرق
واقفة ، ذاهلة ، في لحظة التجل
منصوبة كخيمة من الحرير
بهزها نسيم صيف دافئ
أو ربح صبح غائم مبلل مطر
فترنخى حبالها ، حتى تميل في انكشافها
على سواد ظلى الأسير
ويبتدى ، لينتهى ، حوارنا القصير

أما السمة الأخرى الغالبة على حركة قصائد عبد الصبور بنويها فهي تمركز بؤرة الثقل في المقطع الأخير ، الذي تتجمع لديه الخيوط المبتوثة في المشاهد الكثيرة ، وتلتقى لتصنع ما يشبه الشكل المخروطي المحكم الإيقاع ، الذي يساعد كذلك في فض الرسالة وفك شفرتها .

ولنأخذ قصيدة « تنويمات » من هذا الديوان نموذجاً تكشف من خلاله عن هذه البنية الدرامية المخروطية ، فهي تقدم منذ البداية على أنها تنويمات على بيت « بيتس » الشعري « الإنسان هو الموت » ، وهنا نرى قدرة عبد الصبور على استحضار العالم الكامل للآخرين ، لا مجرد أسمائهم كما يفعل اليان الذي لا يعايش سوى تجربته هو دون أن يمثل الآخرين ويدخل معهم في صراع حقيقي داخل يفرس إلى أغوار البثرين ليكتشف العروق المائية التي تسمح بقيام جدلية خصبة بينهما ، لكن عبد الصبور لا يثر أفكاره وصراعه حول بيت « بيتس » بطريقة تلقائية مباشرة ، بل يشرع في إقامة مسرحه ، ويأخذ دور الجوقة المعلقة على أحداثه وشخصوه ، فهو الذي يتكلم ، ولكن الآخرين - من يتحدث عنهم - ليسوا غائباً عن الحدث ، إنه ينصّبهم أمامنا في مشهد شعري فتراهم معه ، « عندئذ يصبح الضمير اللاتق بحضورهم » هؤلاء ، لتعينهم بالإشارة التصويرية وليس مجرد « هم » المحتجبة في بطن المجهول :

كان مغنيا الأعمى لا يدرى
أن الإنسان هو الموت
لم يك سائقنا المصبرغ الفودين
يدري أن الإنسان هو الموت
والعاهرة اللامعة الفكين الذهبين
لم تك تدري أن الإنسان هو الموت
لكي كنت يسالط أياي
قد صاد في هذا البيت
« الإنسان هو الموت »

يتراءى أمام القارئ هالمان كاملان : أحدهما يمثل الثلاثي المسرحي ، من المغنى الأعمى والسائق والعاهرة ، والآخر هو الحقيقة الفاجعة التي لا نفري على إدراكها بملفوظ واحد ، بل يحتاج الشاعر لتكرارها أربع مرات حتى تنفجر شرارها العدمية في داخلنا كما تعصف بقلب الشاعر وتكاد تصبغ رؤيته للحياة والواقع . وهو لا يكررها بالتوزيع الإيقاعي ذاته ، « إنهم من اتحاد الصبغة الرئيسية » بل يقوم بالتنوع في التوزيع بدور سرسيي يسهم في التنوع الدلالي ويصب في مجراه ، ويقوم التقابل بين الصبغة التجريدية وما تحتك به في كل مرة من انزلاقها عن وعي الشخص المرسومة بعناية عن طريق الأوصاف اللازمة المجسدة بدور الانتقال بالشفرة الشعرية من المستوى الأيديولوجي الغنائي إلى قلب الدراما الإنسانية . فالمغنى مع أنه أعمى قد فقد بعض حواسه ، والسائق مع زحف المشيب الذي لا تداريه الصبغة قد ودع معظم عمره ، والعاهرة التي استبدلت بأسنان الشباب فكاً ذهبياً لامعاً لم يبق لها في رحلة الحياة سوى القليل ، ومع كل ذلك فهم لا يدرون أن حقيقة الإنسان هي هذا الموت المائل فيهم ، المثل من نواقصهم . إن الشاعر يختار أبطاله في هذا المشهد بعناية ليقرب فعليا من التسليم بصدق المقولة : « فالليلة فعلاً تموت » ، واللحظة

والصفيح حقولها الدلالية المفعمة بالإثارة ، وإن كانت تفتقر وتثقل من كثرة الاستعمال ، على أساس أن الإيجاء ليس سوى الاقتصاد في التعبير ، وهو يعتمد على كفاءة الخيال في إعادة بناء لون من الانطباع الدلالي ، ولا يمثل حبر التمييز المفصل عن الأفكار ولا شرح نظامها المنطقي ، بل يتجمل في إثارة الصور والأفكار في نفوسنا بامتزاج كلمتين ، ويمكن أن يضاف إلى ذلك تجربة معروفة لدى الشعراء والنقاد منذ العصر الرومانتيكي ، وهي تفجير الطاقة الكامنة في البنية الصوتية الإيقاعية وتوظيفها دلاليًا حتى ليعد الشاعر من هذه الوجهة « ساحر الأصوات » الذي يستطيع أن يعثر على نغم التوافق الدقيق بين الصوت والدلالة فحسب ، بل على طريقة التحام المستوى الصوتي بمستويات دلالية ورمزية عديدة تصب كلها في اتجاه واحد . والجمع بين الوردة النضرة الدافئة الحمراء والصفير الأبيض المتجمد هو الذي يكسر هنا رتابة الإيجاء التقليدي ، ويخلق بعلاقاته الجديدة إيجاء آخر ، لا باستحالة العثر على ما يبحث عنه ، وإنما بتدريته الشديدة ، تلك الندرة التي تلتف بدورها بشبكة من الإشعاعات العاطفية والشعرية الفردية .

١ - ٢

وأما أنه من نتائج الطابع الغنائي الغالب على شعر اليان ، خصوصاً في « ملكة السنبلة » توزع مراكز الثقل في قصائده على مواقع عدة منها ، دون أن يستأثر موقع واحد بتحديد البؤرة الجاذبة المكثفة ، فقد يكون المطلع ، أو بعض المقاطع ، أو الخاتمة ، هو تلك البؤرة ، لكنها تلمس في اتجاه دائري يتوازي مع حركة الضمائر ، ويعكس بطريقة أيقونية شكل الدلالة الشعرية .

أما صلاح عبد الصبور ، فإن الحركة الغالبة على قصائده ، خصوصاً في هذه المجموعة التي كتبت بعد أن كان قد فرغ من جميع أعماله المسرحية بسرعة فائقة - نشر معظمها في عام واحد ١٩٦٩ - تلمس على نسق شبه درامي منظم ، يتمثل للوهلة الأولى في مظهرين بنويين :

أحدهما : تجسّد مفردات المواقف الشعرية في مشاهد مصورة ، لمخضع لنظام « السيناريو » المرتب ، المكوّن غالباً من لوحات بصرية ، حتى وهو يمتد في متابعة « شيء » تجريدي ، كما رأينا في « وردة الصفيح » ، على نحو يبرز القوام الشعري لها من ناحية ، وينفخ فيها حرارة وجدانية تبت في خلاياها حياة ما كان لها أن تنبض لولا تلك المشاهد ، على نحو ينقذها من حدة الميتافيزيقية ، ويجعلها تتلبس بمماناة الوجود الحسي المتعين ، من ناحية أخرى . ويضمن في الوقت ذاته المستوى الأدنى الضروري مما يتبقى لدى المتلقي من رذاذ إدراكه البصري والسمعي لتجليات الموقف ، وإن لم يسعفه الحدس لاستيعاب دلالاته بدقة ، فتزهر في وجدانه الصورة الشعرية المثالية الموقفة على الأقل بتناميها وبتراكبها ، وتخلق لديه وعياً من نوع ما ، يتجاوب مع الموقف الشعري وإن لم يفر على التطابق معه أو احتوائه ، إذ يصبح وقد اختزن من المشهد اللون والحركة والإيقاع ، وإن حجز عن فك شفرة الرسالة بأكملها ، كما يجتزن مشاهد القطعة المسرحية حركات الممثلين وبعض لغاتهم وأقوالهم ، حتى وإن لم يستطع تحليل الدلالة الأخيرة لها .

دلالى لتفك الموقف الدرامى فى فزرة تشابكه ، وتصعد الخاتمة بقدره جسدليتها لدرجة من التكيف وتعميق السوى والكشف عن المستحدث ، بما لم تصل إليه أية حركة سابقة فى القصيدة ، عندئذ لا يمكن أن يظل النموذج دائرياً ، ولا الإيقاع بسيطاً خنائياً ، بل يفرق خلدنا أننا حيال شكل درامى للقصيدة .

٢ - ٢

لازال التوزيع المقطعى للقصيدة الحديثة منطقة مهمة فى نقد الشعر ، لم تتأسس طبقاً لدراسات مستووعة تبحث عن النظام الداخلى للقصيدة ، ومنطق حركتها ، والنماذج البنوية الماثلة فيها ، على خصوصية التجارب الإبداعية وتعدد مناحيها ، واختلاف الشعراء فى أساليب التوزيع ، وتباينهم فى كفاءة توظيفه موسيقياً ودلالياً .

ولما كانت بداية المقطع الجديد تتذبذب دائماً بين الاستهلال والمراصلة ، تستأنف قولاً آخر وهو فى الوقت ذاته امتداد بشكل ما لما سبق ، توهمنا بأنها الفتاحية مع أنها مجرد مفصل آخر ، فإن التقاط علاماتها النصية يصبح مؤشراً مهماً لاتجاه الحركة ، وعاملاً فعالاً فى عمليات التوزيع . ولعل أبرز هذه العلامات النصية التى تتحكم فى غيرها ، وتحدد مستوى الفعل ، ودرجة التجريد أو التجسيد ، هى علامات الفاعلية والمفعولية ، أى الضمائر ، وعندئذ يصبح تكرار الضمير أو تغييره أو تبادلته وتراثيه فى ظواهر أخرى مركزاً نصياً واضحاً وإن كان مرادفاً لتحليل نوعية العلاقة بين المقاطع وتصور الشكل « الدباجرامى » الذى تحققه ، كما أن النظرة الشاملة لمساحة كل مقطع ، ونوعية الإشارات فيه ، ودرجة كشافتها وكيفية ترميزها ، ومستوى تراكيبها المتراتب مع المقاطع الأخرى ، كل هذا هو الكفيل بتحديد إيقاع القصيدة فى بنيتها الكلية .

وقصيدة « فصول متزعة من كتاب الأيام بلا أعمال » نموذج شائق للمسرحية الشعرية الغنائية ، على خطورة الجمع بين هذه الأطراف ، فهى غنائية لأنها تحقق جوهر الشعر الغنائى ، لا من حيث درجة مشاركة الآخرين ، فلهذا مستواه العميق لذاكرة النص كما رأينا عند البيان ، وإنما لطبيعة التوظيف اللغوى فيها ، لأن السلوك اللغوى للشاعر الغنائى ، وطريقته فى صياغة عالمه وتشكيل رؤيته ، يتسم أساساً بفضلة طابع البساطة ، مهما تعددت الانماط التى تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية ، فإذا أخذنا نستقصى مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة ، وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية فى قرب المسافة ، وشحنات الذكريات ، والعفوية الطاغية ، وفيها يتصل بالموضوعات ، وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التى تشير إليها ، فإنه يفضل الوجدان منها ، ما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل ، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما فى كثير من الأحيان . كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك الجاهل قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دوراً توزيعياً حاسماً ، كما توظف فيها الوسائل الحساسة ، مثل الإيقاع والرنين الصوتى دون مبالغة ، على نحو يخلق فى نهاية الأمر نغمة خاصة هى وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسى للتلبس بحالة الشعر .

على أن هذا لا يتعارض مع الطابع المسرحى الذى ألمحنا إليه فى قصيدة « فصول متزعة » . وإن كان على المدى العميق يولد نوعاً من

المفعمة بالنشوة والحيوية لموت ، والإنسان هو وحده الذى يدرك بحسه المأساوى تحول الحياة حوله إلى موت . إذن فهو نفسه موت ! إلا أن الشاعر لا يتبع مظاهر حدوث هذا الموت فى زمان ومكان مطلقين ، بل يربطها بمجال محدد جغرافياً هو « مدينتنا الجريحة » ، وزمان خاص تاريخى لا يذكره ، ولكن القارىء لا ينساه ، فهو سنوات ما بعد النكسة . حيث يبنس الشاعر فى ركنه الجسامد « يتقطر فى الزمن الميت » .

وهنا يلتفت الشاعر لفظة مفاجئة تغير إيقاع المشهد ، إذ يرتفع صوته المباشر عندما يتولى هو تمثيل المشهد التالى ، ويتقل من قلب هذه الحانات إلى حيث يصرع بصدق مبتهلاً إلى الله . . أجل إلى الله . . حتى « يرتفع عنا هذا الزمن الميت » : -

أهتف أحياناً يارباه

ارفع عنا هذا الزمن الميت

أفس علينا ، لا تعب عنا كاس الآلام

هلما أن نتمزق بإرادتنا العمياء

فى منقار الأيام .

ومضى هذا المقطع منحنيلاً صوب خاتمة منفرجة قلباً ، إذ يكاد الشاعر فى ابتهاجه أن يقرب من مشارف الشيطان الضوئية ، إن لحظة السوى الشامل بالمطلق هى وحدها التى تحمل الشاعر إلى هذه المشارف . أما المقطع الثالث فيبدأ حركة أخرى مواجهة للبيت المولد للموقف الشعرى ومقارعة له بالحجة ، إذ تتطور بالحركة عبر البؤرة الدرامية التى تتجمع وتتحل فيها الخيوط السابقة :

ياوليم بئس يئس

كم أضيت يقين بكاهتك الأساية

أجل فهى ليست سوى فكاهة شعرية سوداء ، مولعة بالجمع بين المتناقضات ، ولو صحت فى رؤيتها المدمية لم يكن هناك مجال للخلود ، لكن :

إن كان الإنسان هو الموت

للمأذا يتسم هذا الطفل الأحور

ولمأذا جاز البحر المزبد

حتى خط على شبكى الشرقى الموحد

هذا المصفور الأسود

هذا البيت

« الإنسان هو الموت »

فكما أثبت ديكاوت وجوده انطلاقاً من عملية التفكير خلال البحث عن حركة الوجود ، نقض صلاح عبد الصبور دهوى « يئس » اعتماداً على أمرين : براءة الإنسان الجميلة المتمثلة فى أنقى صورها المتجددة عند ابتسام الطفل الأحور ، وعبره أرقى أشكال إبداع هذا الإنسان لحواجز اللغة والجنس كمصفور فاتن ، حتى فى سواده ، ووصول الشعر بخترقا الزمان وإمكان إلى الآن .

عند هذه النقطة تلتقى خيوط البنية المخروطية فى عملية انصباب

أنا تاج العلاء في مفرق الشرق وهراته فرائد عقدي
وهي قرآنية من ينظر إليها « يرتد إليه البصر خاسئا وهو حسير »
وهي ميولوجية شعبية حميمة ، يمسح عدوها حجرا مثل تلك الأحجار
المنتصبة على أبواب المساجد والبيوت في القرى المصرية لمائيل مجمدة
« انسخط » فيها من حجرأ على التوضؤ باللبين أو انتهاك المحرمات .

ثم يتخير الزمن ، وتسقط الجوهرة بين حذاء الجنود البيض
والسود ، فتفقد ما طلسم فيها من سحر ، وتظل هناك بقية تعجز
الكلمات المنجوعة عن أدائها فتقوم النفاط مقامها ، ولا يكون أمام
الشاعر سوى أن يطلق صرخة القلب الموجه قراراً وتعليقاً ونفسيراً
لكل المشهد : -

آه يا وطني .

٣ - ٢

يكرر الشاعر الافتتاحية ذاتها للمقطع الثاني مع اختلاف العلامة
النصية واتحاد المشار إليه بها ، فتصبح :

أبكي برجا حريان الصدر المفتوح
الشمس .. الوشم الذهبي على الثمن الصخري
والقمر على مفرقه العلى
ديك الربيع
لبي ، يا زمن التبريح

فيسترجع صلاح عيد الصبور نفسه ، يستعيد صورته الشعرية في
شبابه وهو يتحدث عن زهران وصدره المفتوح ووشمه الذهبي ، لكنه
في لحظة لا يملك إزاءها أن ينساق وراء الشجن القديم ، أن يدور مرة
أخرى في إसार صورته الماضية فلا يلبث أن يتنزع نفسه منها ، ويعلم مع
القمر على مفرق مصر فينصبه « ديكاً للربيع » ، ويتأوه من بعده لزمن
التبريح . بيد أنه يسرع في اختتام هذه الحركة ، دون أن يخل ببنية
التوزيع المقطوعة ولحظ القرار ، لأنه عثر على معادل أقوى في المقطوعة
الثالثة :

أبكي قصراً أسطورياً من جلوة ألوان

وعندئذ تسعفه ذاكرته النصية بأغنى وأخطر مقابل قرآني يحتاج منه
تجليات النور في هذا القصر المسحور ، وكان قد حاول الاقتراب
التناصي منه في مأساة الحلاج فلم يبلغ مداه ، إنه ذروة الشعرية
الرمزية في الكشف والتجل في آية المشكاة ، ويرتكز التناص هنا على
طريقة توليد الجمل مع اختلاف نسبة عالية من المفردات ودلالات
التركيبة ، إنه تناص النمط النحوي المتشابه :

تولد منها ألوان ، لمسح زرقنتها

أو خضرها أو دكتتها ، في صدر مرايا

مائلة في وجه مرايا

يتجدد إيقاع الألوان على إيقاع الموسيقى ..

الموسيقى تولد من طرقات الأنسام على ملو الشرفات

الشرفات الزهرات

ينبعث فيها الورد الثابت من طين الأرض المسكينة ... الخ .

التوتر والمفارقة ، هي تتألف من جملة من « المونولوجات » ولحظات
التجوى التي تكون في مجموعها « موقفاً درامياً » بالغ الحرارة ومعقد
التركيب . وكل مونولوج فيها يقدم جانباً موازياً للشخصية المحورية
نفسها في لحظة مجاورة لما يسبقه وما يلحقه ، فالفاعل دائماً واحد هو
« أنا » التي كلما أضمن الشاعر في حفرها باسمه الشخصى كتب بها كل
الأساء وبرزت كأوضح ضمير للمتكلم المصري والإنسان العربي ، إذ
تصبح اللغة هي السور الذي يقف خلفه جماعة المتكلمين في تمايزهم
عن غيرهم من الأمم ، ويمتد مفهوم الوطن ليحتضن بالضرورة الإطار
العربي الذي تقع في قلبه صورة مصر .

وإذا كنا قد رأينا فيها سلف من بعض قصائد المجموعة أن نقطة
تلاقي أطراف الشكل المخروطي تقع في نهاية المقاطع ، أو تنصب في
خاتمة القصيدة ، فإن مركز الثقل في هذا النص / الأم لكل الدهوان
بكثافته وترميته ينتصب في مطامع المناطق ، وإن كانت الحواتيم ترجمة
مشحونة بالشجن والعذاب لها : « حيا يرد شتاتها إلى الوحدة »
وواقعها إلى الشعر . فالبكائية « ولي سلف من أربع حركات » يدفع
الشاعر في مطلع كل حركة منها بعلامة نصية معادلة لجانب من تجرئة في
الشعور بكارثة النكسة ، بطريقة تلقائية وعفوية ومكررة مع أمها
ترميزية ، وتنمو حركة العلامة حتى تنتهي إلى السقوط والانتهاك ،
مختلفة بالتفصيلات الواقعية ، الإشارية والرمزية الحارقة في الوقت
ذاته . وهنا - على وجه التحديد - يكمن سر القوة الأسرية لصياغة
عيد الصبور الشعرية : فهو يعطيك مفتاح حمل الشفرة في اللحظة
ذاتها - التي يراوغك فيها بالتشهير والرمز :

أبكي جوهرة

سيدة الجواهر

الجوهرة الفرد .

ولا يقوم هذا الترداد للكلمة بأوصاف مختلفة ومتآخرة ، تبدأ بكومها
موضوها لبكاء الشاعر الفاجع بمجرد دور التراجع الإيقاعي الدلالي ،
ولكنه أشبه بظهور البطل على خشبة المسرح ، ثم انتعاله المكان
ليستقبل ضوؤه آخر ، ولهم استيعابه بأوضاعه المختلفة ، ثم يشرع في
أداء دوره ولا ننسى أنه مسرح شعري ، ومن ثم فهو راقص ، تقوم فيه
الأوضاع الخطية على الصفحة بدور تشكيل بارز ، ثم يمضي الشاعر في
استعراض حكاية هذه الجوهرة :

كانت تلمع في مقبض سيف سحري مفعم

خلق رسدا في باب الشرق الموحد

من يدم النظر إليها يرتد

إليه النظر المحصور ، ويهوى في قاع النوم المسحور

حتى أجل الأجل

قد يمسح حجراً ، أو في موضعه يجمد

وإذا انتبهنا إلى تشييط ذاكرة هذا النص لنلقى نظرة خاطفة على
ما يتناص معه ، ما يستثيره ويحركه ويبعثه من مرقده ، وجدنا أنه يبعث
أشباحاً منسجمة من الإشارات القرآنية والشعرية والميولوجية ، فيقيم
بينها نسبة عالية من التجانس ، لتؤلف بدورها القاع السحري
الشعري للجوهرة : فهي من ناحية نفسها التي تحدث باسمها حافظ
إبراهيم في قوله :

ولكن ندرتك ثراء الانتكاء على هذا النمط الحيوي من التناص التركيبي ، فلنقرأ فقرة من آية النور ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري ، يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسه نار ، نور على نور .

ونصل إلى نهاية المقطع فإذا بالسحر يتبدد عن القصر الإلهي عندما يحط عليه الأجلاف ، وينهبونه ، ويحملونه مبغى وماخورا . . . فتفر من أنفائه الأسطورة ، وتكمل النمط ما لا تقوله الكلمات ، وتأن الأمة الختامية ، صرخة القلب ، لإتمام الحركة الثالثة . ويستدير الشاعر في المقطع الرابع رمزاً آخر دينياً حياً هو : براق المعراج : -

أنكى مهرا وثابا مشدودا في درب المعراج إلى الله ،
مهرا بجناحين ، الريش من الفضة
والوشى ، اللؤلؤ والياقوت

لكن المشكلة ليست في المهر ، بل في الفارس النسي . لقد أصبح في زمن الأندال دجالا ، بل دجالان ، عشرة ، مائة ، مائتان ، حطوا به على أرض اخذية ، وسلبوا ياقوت وشبهه ، واقتسموا جواهر عينه . ويكمل الفارس ما تشير إليه الفراضات ، ثم تختم الآلة المتكررة المقطع والقصيدة بعدما تنتصب أمامنا نموذجاً فذاً لبنية غروطية متراكبة تبتدىء بالطرف المذهب ، وتتمتع أقصى إمكانات الشعر في التجميع والترميز وتحليل الحدث التاريخي بشعره وتشفيره .

١ - ٣

لم يعد الموضوع هو المحور الذي تدور عليه التجربة الشعرية المعاصرة ، بل أصبحت الذات الشاعرة ، وما يعترها من هجمة وأسى ، وما يصيب رؤيتها للحياة والأشياء ، هي مركز الفعل الشعري ، أصبحت هي الفاعل الرئيس لفعل الشعر وبؤرة عالمه ، إلا أنها ليست الذات المستوحشة المعزولة ، بل إن ذات الشاعر المعاصر قد ابتلعت الكون ، وتمثلت الحياة في حركتها الفوارة ، وجعلتها امرأة لها بعد أن كانت هي المرأة - كما يقول البياض . وهبر هذا التطور الحاسم الذي لم يمس عليه أكثر من نصف قرن احترقت تماما شفرات شعرية عدة ، وأصبحت وماداً تدره رياح الماضي البعيد ، لا يخطر ببال أحد أن يلوث به أبهاء الشعر اليوم . من الذي كان يصدق أن يبتز المديح كله من ديوان الشعر العربي بعد أن كان يشغل قرابة نصفه ويصبح سواة يدارها من يفرها ، ويكاد يختفي الهجاء أو يتلبس بأشكال أخرى ، ويضم الرثاء ويتشكل في مسارب جديدة ، ولا يبقى من شعر السياسة بأغماطه التقليدية تقريباً سوى بعض نغمات الفخر القومي في الأناشيد والأغنيات الوطنية ؟ والحق أن التجربة الإنسانية والاجتماعية والنوجدانية قد عانت هي كذلك من تحولات جذرية في الشعر ، تعكس - بطبيعة الحال - تحولات الأبنية الثقافية والمادية . ومن ذا الذي يسلم - ولا بد لنا أن نسلم - بكل هذا التناقص في كائنات الشعر ثم يظل يمارى في مشروعية التحول الإيقاعي والرمزي بل ضرورته دون أن يكون لها أو جاهلاً بما يقول ؟ .

بيد أن ما نحن بصده الآن ليس هو التناول المطلق لمظاهر الحدثة

الشعرية ، بل تأمل موضوع « الفخر » على وجه التحديد . ولودعنا نستقصى نقيضه ، ونتبع اللحظة المضادة للامتلاء الأجوف والتغنى المباشر بالذات الفردية أو الجماعية ، لوجدنا أنه « الخجل » . وقد أدرك صلاح عبد الصبور أنه لا يستطيع أن يصدقنا في حديثه عن « اكتسابه القوس » دون أن يجلسنا معه بشجرة جديدة ذات صيغة أيديولوجية خالفة للتقاليد القديمة ، ويشأ يعود مرة أخرى بطريقة المفارقة المبررة ليعنون قصيدة أخرى في تربية الشعور المرهف الحديث بالنصان الفكاهي اللاذع « وقال في الفخر » . فينتهك صراحة هذا الشرف الشعري الزائف ، ويقوم بمحاولة تأسيس قيم جديدة تروق من جملة الوسائل الفنية المستخدمة .

وفي قصيدة « الخجل » . وهل هو شعور غريب « يتمثل الخطاب الشعري ، بما هو خطاب في أوضح تجلياته » إذ يقرر الشاعر أن يظل على عالم الناس في بلاده ، الذين تحدث عنهم ، وقال لهم ، وحكى أحلام غروسته في دواوينه السابقة ، فصلاح لم يكن شاعراً حقيقياً ينظر إلى داخله ، بقدر ما توجه للآخرين وخاطبهم . إنه يستدعيهم الآن ليأرزهم بسلاحه الأثير : الدعابة المرحية . لكنه سوخج ، فلا بد لفكاهته أن تكون أسبانية أسيفة ، بل تخرج بالرغم منه مبررة سوداء ، أشبه بمرثية هذا الصديق / الشاعر الذي كان يضحك كثيراً . وهو يخاطبهم الآن في قصيدة واحدة لا تتجزأ إلى مقاطع ، بالرغم من أن طولها النسي ، الذي لا يقل عن الفصول السابقة سوى ببضعة أبيات ، كان يسمح له بهذه التجزئة ، إلا أنها تقع دلالية في جملة واحدة ذات شقين : « أترك لكم . . لكني أبني . . » وهو يعتمد في توليد هذه الدعابة الأليمة على تقنية التعليق الساخر في الجزء الأول ، على نحو يفضى بطريقة مسرحية إلى تمسيد الموقف ، لا عبر تعدد الأصوات ، بل تعدد طبقات الصوت الواحد بين الجهر والهمس ، وكان التعليقات التي ترد بين قوسين ما يحدث به المتكلم نفسه وهو يخاطب الآخرين ، ثم يستمر هذه التقنية ذاتها في الجزء الثاني من القصيدة وإن لم يولد بها شرارة السخرية ، بل تختلف وظيقتها جوهرياً ، إذ تؤدي حينئذ إلى تعميق الوعي بتفصيلات المشهد الدقيقة ، وشرح خلفياته ، نتيجة لأن التعليق لا يأتي مضاداً لما قبله بل متمماً له . ويمثل التفاوت بين الجهر والهمس في الجزء الأول تعديل الموقف من التاريخ ، وكشف القناع عن عبادة الأسلاف الزائفة :

أترك لكم أن تحسوا عدد الفتل
في وقعة حطين
أترك لكم أن تحسوا طعنات الرمح
في صدر السيف المسلول
(بلعنكم هذا النائم في ظاهر حمص
أو في ظهر صلاح الدين)

(بلعنكم هذا النائم - رغم إرادته - في أفواه الكذابين) .

ثم تأتي حركة الاستدراك لتقديم ببساطة أفدح شعور وقع الإنسان العربي الحساس تحت وطأته بعد النكسة ، ولا يتقوله هذا الشعور مثلاً في مقولة « العار » التي تشير إلى منظومة من القيم الاجتماعية تغري الشاعر بتحديثها وكسر سلمها ، ولكن شعور « الخجل » نفس فردى حميم ، ينقل مجال الصراع إلى داخل الإنسان عندما تستحيل

٢ - ٣

على أن هذه المفارقة المولدة للسخرية الشفافة بين الجهر والهمس من ناحية ، وبين السرد والموقعة الحسية له كتأصيل شعوري من ناحية أخرى ، تذكرنا بخاصية جوهرية في أسلوب صلاح عبد الصبور ، في جسامته الحسية وسط طقوس الأداء الشعري . ونستحضر من أمثلتها مرة أخرى مطلقه في البحث عن وردة الصفيح :

أبحث عنك في ملأه المساء
أراك كالنجوم عارية
ثالثة صخرة
مشفقة للوصول والمسارة
ولا اقترح الحمر والغناء .

ونتذكر أيضا في نحواله مع بيت « بيتس » حديثه عن السائل المصبرغ الفودين ، والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين ، واستحضاره الجسور في البكائية لأية النور ، إذ يمكن أن نرى في هذه الانتقالات الدلالة المفاجئة الباب « الموارب » الذي تلج عبره لذة النص عند الغاري ، تلك اللذة التي قال « بارت » إنها لا تقبل أن تخنزل إلى عملها النحوي ، وذلك مثلا أن لذة الجسد غير قابلة لأن تخنزل إلى الحاجة الفسيولوجية ، « ولذة النص هي تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي وراء أفكاره الخاصة » ذلك لأن جسدي ليست له نفس أفكارى ، أليس الوضع الأكثر ليروسية في جسد ما هو حيث يتفجر اللباس ؟ ففي الانحراف ، الذي هو نظام اللذة النصية ، لا وجود لمناطق مولدة للشبق . إن ما هو شبقى — كما بين التحليل النفسى ذلك جيدا — هو التقطع : تقطع لمعان البشرة بين قطعتين من اللباس ، بين حافتين ، هذا اللعنان بالذات هو الذى يفتن ، إنه أيضا الإخراج المسرحى لعملية الظهور والاختفاء .

ولعل عبارة الإخراج المسرحى هنا هي أدق توصيف لفن المفارقة التصويرية ، وجسارة استحضار المحسوس لتمثيل عالم عبد الصبور في شعره ، مما يفسر كفاءته العالية في اختراق ذاكرة قرائه وأسره ، والتواصل المحب الودود معهم .

ونختتم هذه القراءة بنموذج آخر من « شجر الليل » ، تتجلى فيه بشكل واضح — دون قس أو افتعال — أهم الوسائل التقنية الفنية التي نصب في شفرته الأيديولوجية وتكشف عنها ، وهي تعدد الأوزان ، والشكل الكتابى ، والبنية الإيقاعية ، والمستوى الرمزي ، بهذا الترتيب المتراكب .

هذا النص الذى يجمع في فضاءه ما رأيناه موزعا من قبل هو قصيدة « أصوات ليلية للمدينة المتألمة » . وسنجد أن رقم ٤ يتجلى في مستويات عدة فالقصيدة تتكون أساسا من أربعة أدوار تتوزع على أصوات مختلفة ، يقدم الأول منها دون تعريف ، بعنوان مجرد « صوت » ، لأنه محاولة لاقتناص جوهر الموقف الشعري ، وكأنه منبعث من الروح المهائم الشريد الجاثم فوق حالة القصيدة ، ويوظف بطريقة حادة الشكل الخطى المتدرج والمتدلخ الغائر في جسد الورق ، مع خضوعه المنتظم لترتيب نحوي صارم ، يتكرر بدقة في الحركات الأربع ، ويحمل في طياته نسقا شديدا الانضباط والسميرية . إن

المزمنة إلى انكسار شخصى خاص لكل منا ، وهذا ما يختاره الشاعر في تمثيله لأكثر المواقف تلقائية وطبيعية ، لجسد كيفية انسحاقه تحت وطأته . وهو كلما أمن في ذكر التفاصيل الصغيرة واللفظات الواقعية المثيرة جعل يفرس أظفاره في لحم الغاري . ويوقد جلوة شعوره ، فليس هو الحجل الرومانسى العلب الذى تتحل به العذارى مثلا ، لكنه يحجل الرجال عندما يمس الأمر رجولتهم ، وينكسون رؤوسهم أمام رفاقهم . أجل أمام رفاقهم على وجه التحديد ، فالإنسان يستطيع أن يهد مهريا عندما يصطدم بمن هو أعل أو أدنى منه ، ويلقى الثبته على فوارق السن أو الطبقة أو القيم أو الظروف ، أو يخرج من المأزق بمجرد هز كتفه ، لكن أمام رفاقه لا سبيل إلى التبرير أو التملص . وهنا يتجلى الشاعر المدرك لوظيفته في بلورة ضمير الجماعة وانعكاس روحها الخلاق وإزادتها في التفوق والحب وصياغة المستقبل ، ما أشد مدلكه وهو بصحبة أقرانه من الغرباء على وجه الخصوص !

لكل أبهى منكم شيئا
أبهى أن أجلس جنب صديقى « أو برستاد »
(من أوسلو بالثروويج ويكتب شعرا يتردد فيه حرف الخاء كثيرا)
أو جنب صديقى « ليفوشكو »
(من موسكو . . كان هنا ضيفا منذ سنين)
أو جنب صديقى « براهمي »
(من إيران)
أبهى أن أجلس جنب صحابى الشعراء
من شتى البلدان
وأنا لست بـ « بيجلان » .

وهو يريد أن يشاركهم الحديث الجدلان عن الحب والطبيعة ، والشعر والجمال في بلاد كل منهم ، دون خوف من أن يطلق أحدهم في وجهه فجأة :

تاريخ اليوم الملعون
أبهى أيضا ألا أصبح كالسجون
ألا أصبح مضطرا
حتى لا تفجأ السكين
أن تصبح كلمات
ها قبل العام السابع والستين .

وعندئذ تصبح المفارقة ، لا مجرد دهابة مرحة ، تهتز لها الضلوع بالضحك ، بل سكناً يشق القلب .

ويقدر ما كان الشاعر خالق كلمات كان مدركا لأنه سيقع صريحا مخرجاً بدمه من تلك الكلمات ، عندما تكون الفكاهة سوداء والرفيق ظلوماً . وأحسب أن هذه الصفحة من الفصول المتنزعة ، ببساطتها وواقعيتها وتمثيلها لأخوف ما يخشاه الشاعر بين رفاقه ، تنفذ إلى أحشائى الحس القومى المتشخص ، إذ تجمل الكف عن الحيل والرموز والأقنعة وصناعة الشفرات الشعرية المعقدة ، وإعادة تسمية الأشياء بكلماتها المباشرة كما هي في بداعتها اللاهية ، أعنف هجوم على الواقع ومنازله ، أملا في التفوق الشعري عليه .

تداخل البنى الموسيقية والخطية والنحوية في هذا المقطع هو الوعاء الذى تصب فيه الطاقة الرمزية المنبثقة من آمات الليل ، وهى تحاول الإمساك بجوهر اللحظة الشعرية :

آه ،

ليس هو الليل ،
بل الرحم ،
القبر ،
الغابة .

آه ،

ليس هو الليل ،
بل الخوف الداجى ،
أهوار الوحشة
والرعب المتعدد
والأحزان الباطنة الصغابة .

إن تراكب الدلالات ، تعميقاً للبعد الرمزي ، وحضراً في المكان حتى يمثل بالوحشة الصاغية ، هو الذى يجعل من الليل هنا تجاوزاً حاداً لمعطياته في التراث الشعري العربي ، وتعبيراً دقيقاً عن الرؤيا الهولية التي لا تنف حد صبح الماضى والحاضر ، بل إن أفدح ما فيها هو طمسها للمستقبل ! .

آه ،

ليس هو الليل ،
بل الجرح اليومى
ينز دما أسود
في الصبح المقبل .

ومضى الدور الثانى في صوت مجموعة من الرجال ، ينضح بالندم والالم ، في اعترافهم بأن هذا الليل قد أندرجهم به أربعة عناصر أيضا دون أن يفتنوا للتندر ، وهى تراب اللون ، ولهاقاع الطبل ، وموت قطعان السحاب وتقدم اليوم المجدب عليه . غير أن المنصر الإيقاعى

الذى يقوم بدور البطولة التعبيرية الرامزة في هذا المشهد ، يتمثل في القافية الحبل بالمعذاب في كلمات : يحيى ، ردى ، بطى ، وهى ، خمي ، مله ، يحيى ، صدى . قواف ثمان في مقطوعة واحدة ، لكل نذير كلمتان باهظتان ، على نحو ينتهى بهؤلاء الرجال إلى الاختناق بحبل اليوم الذى يلتف على أرواحهم ..

أما النساء ، وهن صواحب الدور الثالث ، فأمرهن أفدح ، فقد وقعن في برائن هذا الليل المجنون ، فأرضى شعره المحلول في أكتافهن ، وألقى ثمر الوجد في مآقيهن : -

ثم .. ألقانا هنا
جائعات نشتهى كل مساء موحش شجر الليل
لكى يعصرنا
بلى بلور الألم الموجع في أحشائنا .

ويبرز الشاعر في الدور الرابع والأخير ، بعد أن يسقط ظلا كثيفا على مثل المشاهد السابقة ، ليقدم نفسه في لحظتين :

كل مساء
يطوف في خياله حلم عقيم
أن تفتح السماء
أبوابها عن نيا عظيم

أما صياحه المقروح فيصرع فيه بالسؤال : رباه ما سر هذا الفزع العظيم ؟ وهنا تختم هذه القطعة الدرامية ذات البنية التوزيعية المحكمة ، والأصوات المشوثة في جنبات الكون من أركان الدنيا الأربعة : بأرواحها ورجالها ونسائها وشعرائها ، بعد أن تفجر رمز الليل الذى غرس بلور الألم في أحشاء النساء ، فنزف دما أسود في وجه المستقبل . وتتضافر مجموعة الوسائل التقنية مع هذا الرمز الكثيف الشفيف لتكون شفرة أبديولوجية تورق في نص شعري يبقى بعد أن يتحول التاريخ ، ويأتى النبا العظيم ، ويعقبه الفزع الأكبر ، ويظل الشاعر يتساءل عن السر وهو يرمز له ، ويحسد ما يكمن فيه من قوة درامية ، تبرز ضميره المستتر ، وتبلور رؤيته الفاجعة .



التشكيل بالرمز في مسرح الحكيم

محمد فتوح احمد

١ - كتب المستشرق اليوناني ألكسندر بابا دويولوف في مقدمة الطبعة الفرنسية لمسرحية «الصفقة» يقول : «إن دور توفيق الحكيم في تطوير النثر العربي لا يقل قيمة عن دور أحمد شوقي في تطوير الشعر العربي» ، ثم يضيف موضعاً ما يعنيه من أجناس النثر التي ترك الحكيم فيها ذلك الأثر : «... وإلى الحكيم يرجع الفضل في كتابة أول مسرحية نثرية حقيقية في الأدب العربي»^(١) .

نرى هل ترتبط هذه «الأولية» بتاريخ الحكيم كاتباً مسرحياً ، نعمي بأول ما خطه قلمه للمسرح سنة ١٩١٨ م تحت عنوان «الضيف الثقيل» ، وعموداً بالصورة الهزلية الساخرة Farce والمسرحيات الغنائية الخفيفة مثل «العريس» و «هل بابا» وغيرهما مما كتب لفرق مسرحية متواضعة المستوى ، ونخرج الكاتب نفسه من نشره فيها بعد ٩ أو تراها تتعلق بفكرة الحدائق المسرحية التي لا ترتد إلى جنة الموضوع أو طرفة الوسائل بقدر ما ترتد إلى جنة النظرة وطرفة الحبال الدراما ولقدرة الكاتب على تجاوز الآن والمطروق حسياً ظهر جلياً منذ مسرحية «أهل الكهف» التي أصدرها سنة ١٩٣٣ م ٩ .

تمثيل المعاني المجردة عبر أشكال حية تكون بمثابة الأفعنة لهذه المعاني . وهي - بمعنى الاستعارة الرمزية - تنتمي في جوهرها إلى الأدب التعليل أكثر مما تنتمي إلى الأدب القشرف ، وما نظن الحكيم فيها إلا متأثراً «بهنريك إبسن» الذي كان له ولع - وبخاصة في مسرحياته القصيرة - بالاستعارة الرمزية البسيطة naive allegory^(٢) . والحق أنه لن يكون من قبيل المصادرة أن نفترض - منذ البدء - أن مسرح الحكيم - حتى ما كان منه ذهنياً محضاً - لم يقع داخل دائرة الرمزية الخالصة ، بمعنى أن صاحبه لم يلتزم بأقنانيهما المذهبية التزام المتذهبيين ، على الرغم من وضوح تأثره بالرعيل الأول من رواد المسرح الرمزي ، وهل رأسهم الكاتب البلجيكي الأصل «موريس ميتزلشك» ، وهل وجه الخصوص في مسرحيته «العميان» و «الطفيلية»^(٣) ، بل ربما أمكن أن نمثد بهذه الفرضية إلى حيث نرسم أن «الحكيم» لم يكن - وربما لم يحاول أن يكون - تابع مذهب يتأطر داخله ويظل مستمسكاً بأهدابه مدة طويلة من الزمن ، وهو كثير من مفردات نتاجه ؛ فهو قد بدأ مرتبطاً بقضايا اللحظة ومعطيات الذوق السائد ، وما لبث تحت وطأة الرمزية الفرنسية أن انعطف تجاه المسرح الرمزي Symbolic theatre في أوائل الثلاثينيات ، ثم ارتد في أواخرها

وقد لا يحتاج الأمر إلى كبير عناء لاختيار الاحتمال الأخير جواباً لذلك التساؤل المطروح ؛ فاعمال الكاتب منذ البدايات الأولى وحتى قبيل مغادرته إلى فرنسا (١٩٢٤ م) لا تكاد تتجاوز قوالب الفكاهة السهلة والذوق السائد الذي ينأى عن صموية التناول وعسر الاستيعاب ، وبعضها كتب زجلاً ليلاثم حساسية المتلقى العادي ، وجميعها مما يتضح فيه خضوع الكاتب لقضايا اللحظة ، حتى ذلك القدر الضئيل الذي يبدو كأن الكاتب فيه قد حاول صياغة القضية اللحظية بمنطق فني يملو عن المباشرة ويمنح إلى الإيماء ، كما قد يتبادر من مسرحيته «الضيف الثقيل» ، التي يشير فيها بالضيف إلى الاحتلال الإنجليزي لمصر^(٤) ، نراه - على العكس مما يبدو - يلجأ إلى قالب الاستعارة الرمزية allegory التي تترجم الوقائع والأفكار والأشخاص إلى صور محددة الدلالة واضحة الملامح والتخوم ، بحيث يمكن للذهن أن ينتقل من الصورة إلى مدلولها بمجرد إدراك العلاقة بينها ؛ وهي طريقة في البناء تختلف جذرياً عن معنى الرمز ؛ لأن الرمز تجريد ، أما الاستعارة الرمزية فتجسيد . وفي الرمز - كما يقول كولردج - يشف الفردي عن الخاص ، والخاص عن العام ، وما هو زمني وموقوت عما ليس بزمني ولا موقوت . هذا على حين تنحصر الاستعارة الرمزية في

- ٢ -

ويقطع المستشرق الأوربي أغناطيوس كراتشكوفسكى بأن طريق الحكيم الصعب هو الذى أفضى به إلى ذلك المزيج العجيب من «الرمزية والانطباعية» عبر عمليتين لم تكد تفصل بينهما - من حيث الإصدار - سوى أشهر ذوات عدد : أهل الكهف سنة ١٩٣٣ م ، وشهر زاد سنة ١٩٣٤ م^(٨) . وربما أمكن تفسير هذا المزج بمقولة «التزامن» المشار إليها ؛ لأنها تنبئ أساساً على فكرة الاصطفاء أو التوفيق أو التأثير الحر بأشباح من التيارات الأدبية المختلفة ، بيد أننا إذا استطلعنا فهم تلك «الانطباعية» والامتداد بجذورها إلى أعمال «مترندبرج» أو «بيرانديللو» ، فرمألن نستطيع - ونفس اليسر - أن نصنع الصنيع ذاته مع الأصول الرمزية التى ألفت بها هذه الجذور أو تفاعلت معها ، لسبب بسيط ، وهو أن جرعة الرمز فيها كانت هى الغالبة ، ثم لأن الانطباعية وما جرى مجراها من نزعات «المودرنيزم» الأوربي كانت فى الحقة التى ظهرت فيها بواكير أعمال الحكيم الذهبية قد خرجت للتو من تحت عباءة الرمزية ؛ فمن السهل حينئذ الارتداد بالاشباح الانطباعية القليلة إلى أصولها من الرمزية ، وليس من السهل تحليل هذه الأصول الرمزية ذاتها دون كثير من الأناة والجهد ، وغير قليل من المراوغة وحسن التأمل .

فى قصيدة «وشم الأفعى Ebauch d'un serpent» ، لأشد ورثة الرمزية Post-Symbolists لمعاناً وريقاً ، وهو الشاعر الكاتب «بول فاليري» ، لا نرى الجسد - فيها صورته - مجرد مرادف تلقائى للغريزة ، بل نرى انتصار الأفعى على «إيفاء» رمزاً لانتصار المعرفة على الجهل ، وتغلب الطموح إلى الحقيقة على الخوف^(٩) ، وكان الغريزة والمعرفة ليستا فى التحليل الأخير سوى وجهين لعملة واحدة ، أو كأن حياتنا الحقة لا قوام لها بدون ذلك المحيط المشدود بين طرفين أصيلين هما الجسد والروح ؛ فبها يكتمل الوجود الإنسانى فى أمثل صورة ، ومنها تتشكل حلقة النشاط البشرى المتناغم ، وحتى الأفعى - الجسد فى هذه الحالة تغدو من الضرورة بمثابة الحياة ذاتها .

أما شهريار الحكيم فلا يرى إلا ما يراه «دافنى» حين يصمم الغريزة بأنها دنس ، وحين يدين الجسد بوصفه بذرة الفساد ؛ بل إن «شهريار» ليمضى إلى أبعد من هذا حين يلعن المشاعر قاطبة لأنها ضعيف ، ويسحق القلب وما ينتج به من دذبات العواطف ، لأنه - طبقاً لتصوره التحنن - لا يستحق سوى السحق والتدمير . . . تقول له شهريار باسمه :

أنا جسد جميل . . . هل أنا إلا جسد جميل ؟
فيحبها صائحاً :
سحقاً للجسد الجميل .

فتعلو به درجة عن الجسد إلى القلب ، قائلة :
أنا قلب كبير . . . هل أنا إلا قلب كبير ؟
فيحبها بالثيرة نفسها :
سحقاً للقلب الكبير !^(١٠) .

وإذا كان انتصار الأفعى على «إيفاء» لدى الرمزيتين يترجم - بطريقة خاصة - لحظة الغواية الشيطانية التى دفعت بآدم وحواء - وحواء هى

يزاوج بين المسرحيات الرمزية والمسرحيات التى لا تعدم وشيجة بالواقع ، وظل هكذا حتى أواسط الخمسينيات حين كتب «الأيدي الناعمة» (١٩٥٤ م) ، ومن بعدها «الصفقة» (١٩٥٦ م) ، فكانتا مؤشراً جديداً إلى أن الرقعة الواقعية أضحت تستأثر بمعظم المجال الفنى فى مسرحه ، وأن خيوط هذه الرقعة قد تزدوج فيها بعد بأشباح من الرمز أو التجريب أو العبث ، دون أن يؤدى ذلك إلى ضمور هذه الخيوط أو انطفاء ألوانها .

نرى هل نفسر تلك اللا مذهبية بما فسرها به محمد مندور حين أرجعها إلى التوق المصرى العام إلى الحرية ، والنفور من كل قيد يحد من هذه الحرية حتى ولو كان قيداً أدبياً ؛ ولأن حياتنا العامة كانت تنفجر فى تلك الفترة من تاريخنا - معنى ما بعد ثورة ١٩١٩ م - لا إلى الحرية فحسب ، بل والحرية المطلقة التى لا بد أن تصاحبها الفردية وأن تنفجر من المذاهب والتعديبات^(١١) ، أم تعود بها إلى ما ينبئ أن تعود إليه من عدم توافر الظروف الموضوعية التى تسمى المناخ ليلاد المذهب الأدبى ؟ إن غياب هذه الظروف الموضوعية بمفاهيمها التاريخية والاجتماعية هو الذى عاق عملية التطور الاجتماعى ، التى كانت - بدورها - قيمة بخلق الشروط الأولية لفلسفة المذهب الأدبى ، الأمر الذى حدا بحملة الأقلام فى أدبنا - مثلهم فى هذا مثل حملة الأقلام فى كل أقطار الشرق العربى - إلى تعجيل اللحاق بركب الآداب الأوربية المتقدمة ، عن طريق استيراد كل المناهج والتيارات أو بعضها ، التى اجتازتها تلك الآداب عبر آحاد زمنية متطاولة ، ومن ثم بدت هذه المناهج وكأنها قد استزعت فى غير بيئتها ، كما بدت تكويناتها من المذاهب والفلسفات الاجتماعية والفنية وكأنها قد اختصرت اختصاراً حين عمدت إلى التراكم الجمل وأغفلت عنصر التعاقب أو قانون «الوراثة المذهبية» ، الذى حكم الآداب الأوربية خلال تاريخها الممتد . إلى هذا «التزامن» فى نشأة الانحماجات والمذاهب الفنية ثم تطورها فى أدبنا أشار الحكيم غير مرة . أشار إلى ذلك فى «زهرة العمر» حين قال :

«هذه الحرب الكبرى قد جاءت فى الفنون والآداب بهذه الثورة التى يسمونها «المودرنيزم» ، فكان لزاماً على أن أتأثر بها ، ولكنى - فى الوقت ذاته - شرقى جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ، فأنا موزع الآن كما ترى بين الكلاسيك والمودرن ، لا أستطيع أن أقول مع الناقدين فلسفتهم القديمة ، لأن هذا القديم أبهى جديداً على . . . فأنا مع أولئك وهؤلاء»^(١٢) .

لكننا - إذن - من كاتبنا بإزاء من يريد أن يقطع الطريق كله دفعة واحدة ، ولو بالتواثيب عبر شتى خطوطه ومنحباته ، ولو بالتصادم مع تلك الحقيقة التى لا تقبل دفناً ، وهى أن من يريد أن يكون كل المذاهب جملة واحدة فليس منها جميعاً فى القلب ، لأنه يتجاهل تلك العلاقة الجدلية الحميمة بين الأساس الاجتماعى والمذهب الأدبى ، ثم لأنه يرادف بين تراكم الانحماجات الفنية ودواعي النهضة التى تقضى «بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ؛ فإن ما ينبئ أن نخشاه هو أن يجمد فننا فى قالب واحد ، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الانحماجات»^(١٣) .

شهرزاد . لكن من تكون شهرزاد ؟ ، ثم واقعاً على هذه الدلالة دون موارد ولا أقتة أو ظلال :

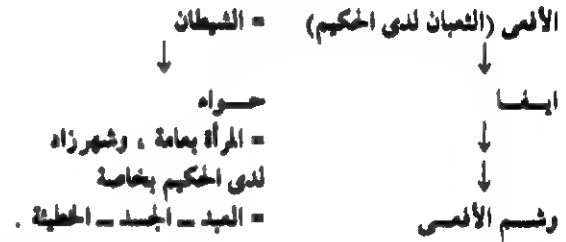
« . . هي السجينة في خلدها طول حياتها ، تعلم بكل ما في الأرض كأنها الأرض ، هي التي ما خادعت هيلتها قط ، تعرف مصر والهند والصين ، هي البكر تعرف الرجال كامراً عاشت ألف عام بين الرجال ، وتذكر طبائع الإنسان من سامة وسافلة ، هي الصغيرة لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء لتحذث عن تدميرها وغيبيها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت إلى أحشائ الأرض تحكي عن مردمها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كاترايا في حجرة مسدلة السجف ؟ ما سرها ؟ أهرها عثرون عاماً ؟ أم ليس لها عمر ؟ أكانت مهوسة في مكان ؟ أم أنها وجدت في كل مكان ؟ » (١٥) .

● إن سر قصور شهریار - هل نقول الحكيم ؟ - أن بقية عناصر الرؤية لم تتسجم مع تلك النظرة التي تضع الغريزة والمعرفة معاً داخل إطارهما من النشاط الإنسان بمفهومه الرحب ، على أساس أن شهرزاد تجلّت على هذا القدر من التجريد والاطلاق ، ثم - وهذا هو الأخطر - باعتبار أن شهریار نفسه راح يبحث فيها عن وجه الحقيقة الغائب ، لم تكن تتوقع منه أن يفهم تناقضاً جديراً بين الحقيقة - شهرزاد ، والعاطفة - القلب ، لأن العروج إلى الحقيقة يتم عبر الإدراك ، ولأن المطلب المعرفي إن اقتضى طريق الذهن فهو لطريق القلب أو الضمير - حسب استخدام بيرجسون - ليس أقل اقتضاء . . . أكان ينبغي على شهریار حقاً لكي يصل إلى مبتغاه أن يستبعد الشعور أو العاطفة ويستبدل بها ما يطلق عليه الوهم ؟ ولا أريد أن أشعر . . . كنت قبل أشعر ولا أمي ، واليوم أنا أمي ولا أشعر . . . كالروح . . . » (١٦) ، فستتكرر شهرزاد ما يقول : « الروح ؟ . . . ما أبعدك عن الروح ! » ، ثم توضح له : « وإن رجلاً بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله . . . » (١٧) ومعنى ذلك - في التحليل الأخير - أنه بقدر بُعد شهریار عن الشعور كان بعده عن الروح ، وبقدر رفضه لقيمة القلب في العروج إلى الحقيقة كان تأبه عن تلك الحقيقة ، لأنه قنع في التماسها بخيار واحد ، هو خيار عقله - أو روحه ، فلا فرق - على حين أن الشعور عليها رهين فزج من الوسائط ، إن احتل فيه العقل مرتبة ، احتلت فيه ألقائهم الشعور والقلب والعاطفة مراتب . ومع ذلك فليس هذا هو ممكن القصود الوحيد ، لأن شهریار لم يكتف بإقامة ضرب من التناقض بين ما ليس متناقضاً بطبيعته ، كالتناقض بين الشعور والوهم أو بين القلب والعقل ، ولكن مشكلته الكبرى أنه لم يلتصق التكامل بين ما ينبغي أن يتكامل بحسب جوهره ، فالكيان البشري مزيج عجيب من الجسدية والروحية ، وهو موطن جدل دائم بين الأدمي فيه والآلا آدمي ، بين الفاني والباقي ، بين المتغير والثابت ، ومحال أن يبقى هذا الكيان دون هذا المزج ، كما يتعذر أن يكتمل ذلك الجوهر بغير ذلك الجدل . ومن ثم كانت شهرزاد على بعض الحق حين فضحت في شهریار ذلك الخلل المدمر بالربط بين فقدان الأدمية وفقدان القلب : « كلّ البلاء يا شهریار أنك ملك تعس فقد آدميته وفقد قلبه » (١٨) . وقد كانت على

مرادف إيذا في التراث الأوربي - إلى الأكل من الشجرة المحرمة ، فإننا لا نعدم في عمل الحكيم شذرات من هذه الصورة ، ويمكن لهذه الشذرات إذا جمع بعضها إلى بعض أن تشكل لوحة كاملة للعلاقة بين قطبي المعادلة الكبرى : الأفعى × ايها ، مع أن الأفعى تترادف لدى الحكيم مع الشيطان :

شهریار يقول لشهرزاد كمن يخاطب نفسه : « أتى شيطان أتى بي هنا الآن ؟ » (١٩) . وقد يلوح الكاتب ما في الأفعى من التلون ونسومة الملمس وملامسة الإهاب والسعي في الظلام والتدسس إلى الطوايا فينبذ من الثعبان رمزاً للعبد الذي ينطلق إلى شهرزاد كلما أجهت الليل : « إن أردت الحياة يا حبيبي - تقول شهرزاد للعبد - فاسع في الظلام كالثعبان ، واحذر أن يدركك الصباح فتقتل » (٢٠) ، ثم لا يبد العبد نفسه مناصباً من إقرار شهرزاد على ما قالت : « للعبد أن يقتل كما يقتل ثعبان وجد في حنايا جسده » (٢١) .

والآن . لنعد تشكيل درج المترادفات الرمزية على النحو التالي :



فالعمود الرأسى الأول يمثل الصورة الغربية لرموز الغواية ، على حين يمثل العمود الرأسى الثانى رموز الغواية في صورتها الشرقية بعامه ، ولدى الحكيم بصفة خاصة . ومن الممكن أن نثين خاصية الترادف في هذه الرموز ، سواء اقترانها رأسياً لتكشف أن الأفعى هي إيذا ، وهي الوشم أو الأثر الناتج عن الغواية ، ثم لتكشف أن الشيطان وحواء وشهرزاد والعبد ليست على اختلافها إلا جوانب لكيان واحد هو الجسد بشئ تصوراته ، أم قرأها أفقياً لتجد أن الأفعى والشيطان وجهان لوجود واحد ، وأن إيذا وحواء ومزان لرموز واحد ، وأن وشم الأفعى والعبد والخطيئة ليست إلا سلسلة من المترادفات الرمزية تصب في مجرى واحد هو مجرى الجسد .

ومع ذلك فليس الجسد - أيها ما كان فهمه - دنشاً محضاً . في هذا الإطار المتحنت كان يراه « شارل بولير » فيها دعاء نقاده « بالشهوانية الصوفية » (٢٢) ، ومن مقتضياتها - حسبما يرى - ازواج الجنس بالخصوبة في ضرب من الطغسية أو الشعائرية يجعل للغريزة مغزى غير مغزاها الدارج ، ويضفى عليها غلالة إشراقية رقيقة . وفي قريب من هذا الإطار تصوره « قاليري » حين رآه بين الجنس والمعرفة ، وهكذا - أيضاً - لمح فيه الحكيم طريقاً إلى الكشف ، وسبيلاً من السبل المتاحة إلى اكتناه الحقيقة المطلق .

أترى شهریار كان يعنى الدلالة الغربية للاستفهام حين فاجأ شهرزاد بذلك التساؤل بعد مضي أهوام من اقتراحها به : « من أنت ؟ » ، وحين تلنوى بمقصده فتجيبه باسمه : « أنا شهرزاد » ، نراه يصرخ فيها مقترناً من الدلالة الرمزية : « أحرف أن اسمك

تحتل بدورها - حسب تعدد طبقات المعنى - المستوى الثالث من مستويات الدلالة . وفي ضوء هذه الدلالة الفكرية العميقة قد نبصر في شهريار ومصيره الذي انتهى إليه « مصير كل شعب ينسى ذاته ويفقد أصالته »^(٢٤) . وبالمثل يمكن أن نرى في انسحاب « أهل الكهف » إلى كهفهم ضرباً من الاندفاع مع منطق الأشياء ، ونوعاً من العلاقة الحوارية الحميمة بين الإنسان ومناخه البشري زماناً ومكاناً ، بما يعنى في النهاية أن انسلاخ الإنسان عن هذا المكان بكل علاقاته البشرية والتاريخية هو ضرب من الانتحار الإرادى . ولهذا التصور - بدوره - قدر من الملامسة مع ظاهرة « التفريغ » التى شاعت لدينا في مطلع القرن وارتبطت ببيئة الحيار الأوربي ثقافة وعادات وتقاليده ، وكان العمل المسرحى يدين هذه الظاهرة من بعيد حين يبرز عقم فكرة « الانسلاخ » ولا جدواها وانتهائها - من ثمة - بالانسحاب .

● هل يعنى ذلك صلة - أكثر من مطلق التجريد - بين « شهرزاد » و « أهل الكهف » ؟

لا شك في وجود هذه الصلة ، فبالإضافة إلى تلك الدلالة البعيدة التى تربط بين مسرح الحكيم الرمزي بعمامة وحركة الحياة من حوله قبولاً ورفضاً ، إيجاباً وسلباً ، اندماجاً بها أو احتزالاً لها ، نلاحظ بين العملين مستويات للتماثل كما نلاحظ بينهما مستويات للمخالفة . وأول ملامح التماثل يكمن في « إيقاع الفكر » السائد في كلتا المسرحيتين ؛ ونعنى بإيقاع الفكر أن كليهما يحاول أن تكون محكاً أو اختباراً أو برهنة على فكرة تربست في ذهن الكاتب وتسربت عبر أعضائه المدركة حتى تشبع بها تماماً قبل أن يخط حرفاً واحداً في صمته . وإذا كنا قد تابعنا خطوات هذا الإيقاع ودرجاته في « شهرزاد » فلنأخذ لنعدم اصداؤه في « أهل الكهف » ، ممثلة في المفارقة الضخمة بين تحقيق الزمن والخلود ؛ لأن أولهما يتعلق بالفان والمثغير ، وثانيهما يتعلق بالثابت الذى لا يفتى ولا يتحول ؛ وهى مفارقة كان إيقاعها الفكرى سابقاً على العمل ذاته ، بدليل شهادة الكاتب نفسه بسبق وقوفه تحت تأثير الكتب المقدسة على اختلافها فيما يخص فكرة الزمن ومتعلقاتها من الموت والبحث والخلود^(٢٥) .

وهذا « الإيقاع الفكرى » يفضى بنا إلى ملمح آخر من ملامح التماثل ، وهو ملمح لا يؤاخذ بين العملين فحسب ، بل يكاد يكون أصراً مشتركة بين كل مفردات النتاج الذهني عند الحكيم . نعنى بذلك انبثاق هذا الإيقاع من مجال الصراع الداخلى الذى بدأ يفرض نفسه على المبدعين منذ أواخر القرن التاسع عشر ومروراً بالنصف الأول من القرن العشرين ، سواء كان هذا الصراع بين المعرفة والعاطفة ، أو بين الروح والمادة ، أو بين العقل والجسد ، أو بين الإنسان والزمن . وهو صراع مفهوم البواحث ، ساعد على احتدامه الطابع العلمى The Scientific Outlook للحقبة المشار إليها ، وكان لابد من معالجته ، ثم وضعه في صورة قضية من قبل كل مثقف ، على أساس أنه أصبح يمثل ضرباً من مرض العصر Modern sickness ثم ما لبث حين هذا أن انعكس على معظم النتاج الأدبى في صورة حساسية ذاتية لم تكن لتوجد قبل ظروف القرن العشرين^(٢٦) .

ولإيقاع الفكر على هذا النحو علاقة وثيقة بما استهدفه الحكيم منذ البداية ومن أن يحصل للحوار قيمة أدبية ليقراً على أنه أدب وفكر . . .^(٢٧) ، وهو استهداف مقصود ومتعمد بحكم مخالطته

بعض الحق ؛ إذ كان أخرى بها أن تقول : « لقد آدميته حين فقد قلبه » . بل تزداد رغبة الملك في « الصفاء » و « الخلو » و « التجريد » حتى لتضحي تجربته أقرب ما تكون إلى محاولات الإشراق الصوفى أو « الطهارة البيوريتانية » في « التبرؤ من الأمية » و « التبرؤ من القلب » - حسب تعبيره - ، ونسيان الرعاه الجسدى الرميم ، أو تناسيه إذا كان من المحال نسيانه بالكلية : « أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود وأنطلق إلى حيث لا حدود . . »^(٢٨) ، فإذا واجهه الوزير « قمر » بأن هرب الإنسان من نفسه « هراء » التمس له الملك المذنب « مفترأ » له كل شيء ؛ لأنه لم يعد من فصيلته^(٢٩) . ثم ماذا بعد أن ينسلخ الإنسان من فصيلته باعتباره هو نفسه ؟ ماذا بعد أن يضحى ومعلقاً بين السماء والأرض كالوتر المشدود ، لا هو إلى السماء فينعم بروحانيته ، ولا هو إلى الأرض فيسكن إلى آدميته ؟ ليس بعد إلا الذبول ثم الموت ، تماماً كشجرة انقطع غذاؤها وجفت فيها ماء الحياة فايضت ولم يبق إلا انتزاعها ؛ وما أهونه على اليد التى تريد !

وهكذا لا يكون أمام شهريار إلا أن يختفي إلى الأبد ؛ ولعله يعود من جديد ، ولكنه في هذه المرة سيكون لا بساً إهاب إنسان سوى ؛ فما الوجود إلا فؤرات تتقمص فيها الروح وداء الجسد ؛ أما ذلك الذاهب الغارب فليس إلا شجرة بيضاء قد نزع ثمرها^(٣٠) .

● هل ينطلق الحكيم من ذلك إلى تأكيد فكرة في صورها المصرية القديمة ؟ أم تراه يخلط هذه الفكرة بشذرات من التشايع الهندى العتيق ؟ ليس هذا التصور أو ذاك بعيداً - على أية حال - عن أفق الحكيم . تشهد بذلك تلك الاقتباسات التى أودعها صدر عمله الروائى الذائع « عودة الروح » ، كما توحى به عودته إلى التراث الفرعونى ممثلاً في مسرحيته المعرفية « إيزيس » ، بل تؤكد - أكثر من هذا وذالك - اعترافاته الصريحة في « زهرة العمر » بأنه كان في طائفة من أعماله واقفاً تحت تأثير مصر القديمة ، وكتاب الموت على وجه التحديد ؛ « فالبعث كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم ؛ وجهها الأول الموت ؛ وجهها الثانى الزمن ، وجهها الثالث القلب ؛ وجهها الرابع الخلود »^(٣١) .

- ٣ -

أترى مسرح الحكيم الرمزي ذهنياً متمحض الذهنية كما حلا لبعض النقاد أن يصفه ، بل كما استمر الحكيم نفسه أن يصف هذا الضرب من المسرح حين جعله « مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز »^(٣٢) . وهل يفتقد - من ثم - أية وشائج قد تصل بينه وبين حركة الحياة التى كانت تموج من حوله آنذاك ؟ يمكن أن نختار الطريق الأسهل فنقول مع الناقد التركى الأصل إسماعيل آدم « إن توفيق الحكيم لم يخلص من فرعية بأحدث بينه وبين المجتمع ، وجعلته ينظر إليه نظرات شخص يشارك الشعب آلامه ولكن من بين خلق السحاب ، ثم كانت النزعة الغيبية عنده فاندفع يطلب للشعب حياة روحية تعمل عن معترك الحياة المادية . . »^(٣٣) .

ويمكن أن تتحرى الدقة - ولا تخلو الدقة أحياناً من غرابة - فنزعم أن الدلالة الرمزية ، وهى الدلالة التى تشغل المستوى الثانى بعد الدلالة الأولى المباشرة ، لا تلبث أن تشف عن دلالة فكرية عميقة

حدة - فلا تقتحم صراعاً مع الآخرين كذلك الصراع الذي تقتحمه الشخصيات في شهرزاد . وربما كان مرة ذلك إلى أن يلقى الشخصيات في «أهل الكهف» يخوض بجملته صراعه الفد ، صراعه الأكبر ، ضد خصم واحد كذلك ، هو الزمن ، ملقياً في النهاية بسلاحه فيها يشبه الاستسلام : «لا فائدة من نزال الزمن . . .» (٣٧) ، «البأس - إذن - ليس بين هذه الشخصيات بعضها البعض ، وإنما البأس - كل البأس - بينها وبين ذلك الخصم المشترك الذي أرادت مصر محاربه بالشباب ، فلم يكن فيها مثال واحد يصور المهرم أو الشيوخوخة ، ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال . . . ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء ، وكلما كتب عليها أن تموت . . .» (٣٨) .

يبقى أن من يقرأ هذه الجذابة الأخيرة سوف يتلطف الرسالة التي أودعها الكاتب خلالها ، والتي قد تدعونا إلى مراجعة ما يرمى به الحكميم عادة - وبخاصة في أهل الكهف - من سلبية إزاء الزمن ، وعجز عن تعهد العلاقة الاجتماعية بما يتلاءم ومقتضيات التغيير . وقد تصاعدت نبرة هذه الإدانة بالسلبية حتى أضحت لدى صاحبي «في الثقافة المصرية» اتهاماً صريحاً «باللاهزيمة» ، كما حدث لدى صاحب «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» وصفاً باللاهزيمة التجربة المنفصلة عن الزمان والمصر (٣٩) .

واقع معطيات النص المشار إليه يوحى بخلاف ذلك ؛ لأنه يذكر أن «الزمن قتل مصر وهي شابة» ، ولن يكون القتل في هذه الحالة سوى «قتل معنوي» ؛ لأن جميع الآثار والتماثيل التي تركها المصريون القدماء مازال فتية بالية . ثم إنه يردف ذلك بأن الزمن «لن يزال ينزل بها الموت كلما شاء . . .» ، وبهذا ذلك صراحة تعدد مرات الموت بتعدد بواحه . . . فهل يحتاج الأمر إلى مزيد من الإيضاح لكي نربط بين هذا الموت المعنوي المتعدد المتجدد وما كان يجرى بالوطن آنذاك من ويلات وكوارث تعددت أسبابها واتفقت نتائجها ؟

- ٤ -

هبرت «أهل الكهف» من جدلية العلاقة بين الإنسان والزمن في إطار تراثي ، ولكنها لم تستغف كل اقتران الحكميم بهذه العلاقة وخطورها ؛ ومن ثم نراه يعود إليها ثانية في مسرحيته «لو عرف الشباب» ، حيث تبدو المفارقة جلية بين فتوة الجسم بعد رجوع الشباب إليه ، وشيوخوخة الروح وبرودة العقل وشحوب العواطف على الرغم من ذلك الشباب الظاهري ، على نحو يوحى بأنه لا جدوى من تحدى الزمن ومغالبة الأيام ، بل الجدوى - كل الجدوى - في الخضوع لمنطقها والتزول على حكمها ، كما يعود إلى الفكرة نفسها مرة ثالثة في «رحلة إلى الغد» ، حيث يحاول أن يرسم صورة لهذا الغد بعد ثلاثة قرون ، من خلال تعقبه لشخصي مهندس وطبيب يحكم عليها بالإعدام فيؤثران عليه السفر في صاروخ إلى أحد الكواكب المجبولة ، وحين يعودان إلى الأرض من رحلتها يكتشفان أن غيابها ذلك الذي بدا وكأنه استمر أياماً محدودة ، قد استغرق قروناً ثلاثة ، بكل ما أفرزته تلك الحقبة الزمنية الطويلة من آيات التقدم ومعجزات التطور العلمي . ولأن شخصية الطبيب - على الأقل في المسرحية - شخصية عاطفية ، ولأن مثل هذه الشخصية لا بد أن تتناقض بل تصطدم بآلية الحياة وجفافها ، فإنها لا تلبث أن تنهار تحت وطأة هذا التناقض ،

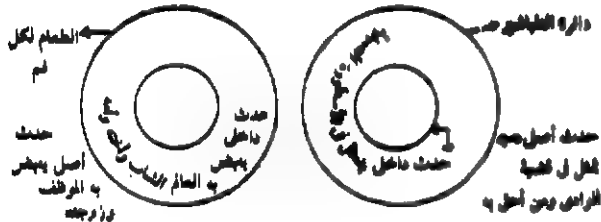
لعمري المسرح الرمزي في فرنسا مقروءة ومثلة ، وبغض النظر عما في هذا الاستهداف من مغالطة منشؤها إقامة تناقض حاد بين أمرين لا يتناقضان بطبيعتها وهما القراءة والتمثيل ، فإن انعكاساته على أعمال الحكميم كانت واضحة منذ البداية : كانت واضحة في «أهل الكهف» ، ثم كانت أشد وضوحاً في «شهرزاد» التي قسمها إلى سبعة مناظر ، بدلاً من أن يوزعها - طبقاً لما هو معمول في القالب المسرحي - إلى فصول ومشاهد . ولا ريب أن توجه القصد من البداية إلى تمحيص العمل المسرحي للقراءة يستبعد ما ظنه محمد مندور حين أرجع هذا الطابع القرائي في مسرحيات الحكميم الرمزية إلى «عدم استجابة الجمهور العام لهذا النوع الجديد من المسرحيات» (٣٨) ، لأن توجهه هذا سابق على عدم استجابة الجمهور . وصحيح أن الحكميم لم يقصد إلى كتابة مجرد حوار فلسفي يفتقد القيمة الدرامية ، وإنما قصد إلى كتابة نوع خاص من الأعمال المسرحية ، الأمر الذي لا يستبعد - بالطبع - فكرة تجسيد هذه الأعمال على خشبة المسرح . ولكن المسألة - في النهاية - مسألة أولويات ، ثم هي مسألة موازنة ، ولا شك أن الأولوية لديه كانت للقراءة ؛ كما أن هذه الأعمال بطبيعتها كانت أشد موازنة للقراءة ، وللقراءة الصامتة على وجه التحديد ؛ لأنها تستفز الذهن وتفسح أمامه المجال رحباً لاكتشاف كل تعقيدات المسرحية الرمزية . أما أبرز مستويات المخالفة بين البنية الدرامية في «شهرزاد» ونظيرتها في «أهل الكهف» فيمكن في المجال الرمزي لكل منهما . وقد كان هذا المجال في «شهرزاد» - كما أوضحنا - هو مجال الشخصية ، حيث حملت شخصية شهرزاد عبء الإيحاء ومزجاً بالقلب أو المعرفة ، كما حملت شهریار عبء الإيحاء بالروح أو البحث عن الحقيقة ، وأومات شخصية العبد إلى سلطان الجسد ، إلخ . أما «أهل الكهف» فلمس فيها هذا الترادف بين الرمز - الشخصية والرموز - المعنى ، والشخصيات فيها لا تنوء تحت كثافة إيحائية باهظة ، وبعضها لا يعنى سوى ذاته ، وبعضها الآخر يمكن تفسيره بتجريد إلى أوضح سماته ؛ كان نقول إن أبرز سمات الراعي هي الإيمان ؛ وأبرز سمات قسما «مشلينا» هي الحب الراسخ في طير ما تعقد ؛ وأبرز سمات «مرنوش» غرامه ببنته وزوجه وأولاده إلى حد التضحية بالحياة والانسحاب إلى الكهف حين لا يجد أيها من هؤلاء ؛ وإنما يمثل المجال الرمزي ولأهل الكهف في البناء الدرامي في جملة ؛ فمثلاً يمكن أن يكون الرمز في الشخصية أو الحادثة ، يمكن أن يكون كذلك في طريقة البناء الدرامي ككامل Dramatic manner (٣٩) . وطريقة البناء الدرامي في هذه المسرحية ، ونسق الأحداث ، وخصائص الشخصيات - كل ذلك يوحى رمزياً بما يريد العمل أن يقوله من أن الزمن إذا فات فلا يمكن إعادته ؛ ولقد فات زماننا - هكذا يهتف مشلينا - ونحن الآن ملك التاريخ . ولقد أردنا العودة إلى الزمن ، ولكن التاريخ ينتقم (٣٠) . وكيف يمكن إعادة الزمن وما هو إلا وشائج العلاقة بين الإنسان وذوقه ، وبين الإنسان ومحيطه ، وجميعها مما لا يرجع ، وليس من شأنه أن يرجع إذا مضى :

«إن مجرد الحياة لا قيمة لها - كما يقول مرنوش . إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماضٍ وعن كل صلة وعن كل سبب هي أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم ؛ ما العدم إلا حياة مطلقة» (٣١) . إن هذا على وجه التحديد هو ما عنيناه حين قلنا إن مجال الرمز في هذه المسرحية هو البناء الدرامي في جملة ؛ أما الشخصيات - كل على

المضى في مشروعه الإنسان الكبير . وحين يتم جفاف الجدار وسقوط قشرة الطلاء يكون الحلم - أو الحدث الداخل - قد انتهى ليبدأ « حمدي » بطل الحدث الأصلي ، بحلم بدوره أن يواصل خطوات المشروع الذي بدأه « طارق » ، فهو حلم يواصل حلما ، ولكنه « الحلم الذي يسبق العلم : . . . أنا لست بعالم - هكذا ينادي حمدي نفسه - طارق هو العالم ، كان عالما حقيقيا ، وكان مشروعه قائما على أسس علمية : الطاقة واستنباطاتها وتطبيقاتها على أوسع نطاق ، لكني أنا هنا أمهد لطارق ، لأن طارق سوف يعود ، . . . ليس طارق بالذات ، ولكن علماء من أمثاله ؛ وعندما يعود يجب أن يجد الدنيا كلها قد التهب خيالها التهابا ، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها . . . قصص « ويلز » و« جول فيرن » وغيرهما عن الرحلة إلى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء غمرت الدنيا في الخيال والحلم ، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال إلى العلم ، إلى الواقع » (٣٧) .

وهذا نفسه ما عنيناه حين أشرنا إلى الحلم على مستوى المغزى الجمالي ؛ لأن الحلم بتسخير العلم من أجل الإنسان ليس وهما مضادا للواقع ، بل رؤيا سابقة عليه وممهدة له ، وهو تصميم ينهض التطور بإيجاز بنائه ، أو مشروع لا يعدو الواقع أن يكون تنفيذا له .

ولعل مما لا يحتاج إلى دليل أو بيان ، أن الحكيم في توليد المسرحية الداخلية من المسرحية الكبرى كان يضع عينه على التقنيات الحديثة في المسرح الملحمي كما عرفه « برتولت بريخت » بخاصة ؛ فنحن بإزاء حدث داخل يساق برهانا فنيا أو مهادا دراميا للحدث الأصلي ، تماما كما سيفت الأسطورة الصينية عن الأم وابنها في « دائرة الطباشير القوقازية » لتكون شبه برهان فني يساعد على الفصل في القضية الكبرى أو الحدث الأصلي الذي يطرح هذا التساؤل : من أحق بالوادي ، أهله بالقانون ، أم أهله بالدود عنه والانتهاه إليه ؟ ويمكن من قبيل الإيضاح أن نضع ملامح العلاقة بين الحدثين الخارجى والداخل في كلا العمليتين على الصورة الآتية :



غير أنه إذا كانت فكرة توليد الإطار المسرحي الداخل من إطار مسرحي آخر فكرة تدبر بوجودها لأصوليات المسرح الملحمي ، فإن الحدث الذي احتواه هذا الإطار الداخل لا يتخلو من إيماءات رمزية تصله بمنابع إغريقية قديمة ، كما تصله بمصادر شكسبيرية واضحة ؛ فعلاقة الأخوة بين نادبة وطارق ، ومحاولة الأولى دفع الثانى دفعا للأخذ بثأر والدهما من أمهما وزوجها الذي ارتبطت به بعد أبيها الراحل - كل ذلك يعد طرعا عصريا لمأساة « إليكترا » وأورست ، في الترات

فيخرج بالطبيب في السجن مرة أخرى ، إيداناً بفصام لا ينتهى بين الإنسان والتطور ، وبين العاطفة والعلم ، وبين الحاضر والمستقبل ، وإيماءة - في الوقت ذاته - برؤية مثالية تحاذر في الإيمان بالتغيير بدعوى أنه يطغى على الأصالة ، وتتلجج في استشراف المستقبل تحت وهم أنه يقتل الماضي ، ولا تبصر في ثلثية الزمن - غائبا وحاضرا وآتيا - حوار الأبدية الذي لا ينقطع ولا يتبدل .

يبد أنه إذا كانت « أهل الكهف » قد عاجلت قضية الإنسان والزمن في قالب تراثي رمزي فإن العمليتين الآخرين قد عاجلها في صيغة الاحتمالات الذهنية المباشرة ، والاحتمالات الذهنية أشبه بالاقبسة المنطقية ، قد تؤدي إلى نتائج ، ولكنها لا تستفز إدراك القارىء بجماليات البناء الفني ، في « لو عرف الشباب » يكون القياس مشروطا بعودة الشباب إلى شيخ هرم نتيجة حلم يحلمه ، وفي « رحلة إلى الغد » تكون السمة الشرطية منصرفة إلى رحلة صاروخ يدور عبر الفضاء ثم يرجع مرة أخرى إلى الأرض ، وفي كل الأحوال - حتى في « أهل الكهف » - نرى الحدث يدور فيهما يشبه الحلم Le rêve ، وللحلم أهمية كبرى في فلسفة الرمزيين ، وقد طوروه بحيث لم يعد ظاهرة طبيعية موقوتة ، بل أصبح تعطيلا إراديا ومستمرًا للقرى الواحية ، بغية اقتناص الحقيقة الكبرى التي تتقدح في أعماقنا ، والتي لا يشكل عالم الكثرة سوى ظل شاحب لها . وليس معنى الحلم - فيها يرى الرائد الرمزي شارل بودلير - أن نتهيا ونتنظر ما تجود به الرؤى ، بل هو - على النقيض - أن نظل في حالة بفضلة فنية ، وأن نعانى في إبداعنا الأدبي بهدف اقتناص ما يدهى بالمجاز الصوري المعقد (٣٨) وفي مثل هذه الحالة التي نحن بصدها - حالة الحكيم - فإن القلب التراثي من ناحية ، والاقبسة الشرطية الذهنية من ناحية ، كانت جميعا بمثابة حلم ، أو لنقل بمثابة حلم ، حلم من نوع جديد ، حلم مضاد للعلم ، علم محكم - كما كان يعتقد وليام بتر ييتس W. B. Yeats - « حقائق الأسطورة وحقائق الفن » (٣٩) ، على حد السواء .

ومن اللافت للنظر أن نرى الحلم نفسه يتخلق مرة أخرى على قلم الحكيم وبعد سنوات طوال ، ولكنه يتخلق هذه المرة في شكل جديد ، وينتهى إلى نتائج مخالفة لنتائج الاقبة الشرطية المشار إليها .

ففى مسرحية « الطعام لكل لم » نرى الحلم يمر رمزيا عبر مستويين ، مستوى الشكل الدرامي ومستوى المغزى الجمالي أو الفلسفى للحلم بوصفه « حالة » فوق الواقع ، وإن كانت مكملته له ؛ لأن الحلم بالشئ هو - على نحو ما - خطوة أولية لتحقيقه ، فمن حيث الحلم على مستوى الشكل الدرامي نبصر أسرة صغيرة مكونة من موظف - وزوج ، وزوجة - ربة بيت ، تستغرقها أعباء الحياة الصغيرة ، ومن خلال « تشع » حل جدار في شقتها الضيقة لا يلبث أن يريا ظلالا وأشباحا - كأنها هي من دم ولحم - تتحرك على صفحة الجدار لتكون حدثا مسرحيا آخر داخل الحدث الأصلي ، ومن هذا الحدث الداخل نفهم أن العالم الشاب « طارق » بصدد إعداد مشروع لتسخير الذرة في إلغاء الجوع وإشباع البشرية ، كما نفهم أن « نادبة » - اخته - تشك في أن أمهما قتلت والدهما ثم تزوجت من بعده بآبن عمها « ممدوح » ، و« نادبة » تحاول اقناع أخيها المائد من بعته العلمية الطويلة بوجهة نظرها ، ولكن أخاها كذلك يرى مسألة العدالة مسألة نسبية ، ويرى التوقف عند مجرد الشكوك تعويلا له عن

والثلاثينيات ، والتي كانت تعتبر «بذعة العصر» آنذاك ؛ نمنى بذلك تمجيد الفردية وفلسفة القوة ، مثلة في عبادة الإنسان الأصل أو «السوبرمان» ؛ وهي الفلسفة التي كان كاهنها الأكبر «نيتشه» ؛ فالإنسان - أو أوديب بالنسبة إلى الحكيم - قوى حقاً ، وعظيم حقاً ، ولكن عظمته لا تنبع من احتقاره لكل ما سواه ومن سواه من الموجودات ، ولكنها تنبع - كما يقول ألكسندر بابا دويولو - «من حوار البطولي مع قدره غير المنظور»^(١٣) .

ولكن الإيمان بقيمة الإنسان لا يعنى بالضرورة أنه خير محض ، بل على العكس من ذلك ؛ لأن نسبة الشر فيه هي جزء من هذه القيمة ، بل ربما لا يكون إنساناً منذ البدء إلا لاحتوائه على هذه النسبة ؛ وفأنا - يقول الحكيم - «أتحرك دائماً في عالمين ، وأتيم تفكيرى على عمودين ، ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون ، إلى أومن ببشرية الإنسان ، وأرى عظمته في أنه بشر ؛ بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه ، ولكنه بشر»^(١٤) .

هكذا تنتقل المعادلة التي أقامها الفكر اليوناني القديم بين أُنومى والشر والخير ، أو بين الآلهة والإنسان ، إلى ما يقرب من المعادلة نفسها ، ولكن في إطار جديد ؛ إطار النفس الإنسانية ذاتها ؛ فالشر إنسان كما أن الخير إنسان ، والإنسان الذي يأبى بالحسنة هو نفسه الذي يجترم السيئة ، وعليه في الحالتين أن يتحمل مسئولية فعله . ولا ريب أن هذا التصور الذي حامل به الحكيم رموز هذه المعادلة هو تصور إسلامي محض ؛ وذلك هو الجديد الذي أضفاه الكاتب على صورة أوديب «العصرية» ؛ فهو «أوديب» وقد ثقلت عذسة الفنان داخل حالة من تقاليد تراثه ، ونهض من معطيات ثقافته .

إن الشر في الأسطورة اليونانية ينتزل على «أوديب» من أصل ، ويفرض عليه من قبل أهله فرضاً ، حتى ليتحول صراعه مع هذا الشر إلى صراع مع الآلهة في نهاية الأمر . ولكن الشر - طبقاً لمفهوم الحكيم - كامن في نفوس البشر ، في الذات الآدمية من الداخل ، وفي صدور أعداء هذه الذات من الخارج ؛ فالصوت الذي أوحى إلى «لايوس» قديماً قتل ابنه في المهدي ليس من وحى السماء ، وإنما هو في الحقيقة من نزوير «ترسياس» ؛ وهذا الأعمى الخطر الذي صمم بإرادة من جديد أن يقضى عن عرش طيبة ورثها الشرعي^(١٥) .

ومعنى ذلك أن الشر ليس في السماء ، بل هو رابض على الأرض ، يتحين الفرصة للانقضاض على الإنسان ، بل لعله أن يكون أقرب إلى الإنسان من ذلك ، لعله داخل نفسه ويمتد ويطغى ويستشري حتى يفسد عليه كل متع الحياة ، وهو ما أهلته «جوكاستا» صراحة لأوديب حين قالت له : «وأعدائنا الآن ليسوا في السماء ، ولا في الأرض ؛ أعدائنا داخل أنفسنا ..»^(١٦) .

الإغريق ، وسعيهما للثأر من الأم الخائنة وزوج الأم القاتل ، كما أن علاقة الابن العالم بأمه وترده بين رعاية واجب الأمومة ورعاية ذكرى الأب تذكرنا بالصراع الذي دار قديماً . في نفس «هاملت» إزاء أمه وحده ، بين الإحجام والإقدام ، بين الإبقاء على صلة الرحم وتحقيق مبدأ العدالة الذي يقضى بالفقاص من الجاني ، وإن تكن العدالة هنا - ومن منظور الحكيم - عدالة نسبية ؛ عدالة محكومة بمنطق العصر ، حيث لا قصاص إلا بالدليل الدامغ ، وحيث لا عقوبة إلا على يد من حوّل المجتمع حق التحقيق في الجرم وإنزال العقوبة بجارمه . يقول طارق (أو هاملت الجديد) مخاطباً أخته :

ولماذا أعالج الأمر بهذا الجمود والهروء ؟ ستقولين إن أنتمى إلى عصر يعطى كل القيمة لكل ما هو منتج ؛ عصر تتحلل فيه كثير من الآراء والقيم ، وتخرج من مأسورة العاصم في أثناء حركته العنيفة والدفاعه السريع ، ربما كان هذا صحيحاً ، لذلك لا أظن هناك أملاً في أن تغيري نظرك ، إلا إذا كان التغيير إلى الأمام ؛ أما أن تلوى رقبتي إلى الوراء فمستحيل ، إن هاملت حتى ولو لم يشغل نفسه بذلك التحقيق ماذا كان سيصنع ؟ إن عصره الثابت ما كان يطالب بما يطالبنا به عصرنا المتحرك من تجديدات مستمرة ، وابتكارات لا تنتهى . نحن مرضى بالحركة ، وفي علاجنا من هذا المرض موتنا ..»^(١٧) .

أرأيت إلى تلك المسافة الشاسعة التي قطعها تطوّر الكاتب منذ أعماله الأولى في الاتجاه الرمزي ، وحتى أصبح يلتبس والطعام لكل لم ؟ إنها مسافة بعيدة بعد ما بين الترجمة إلى الماضي التي حمل لواءها أهل الرقيم حين رفّعوا شعار : «لا أمل لنا في الحياة إلا في الكهف .. الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود»^(١٨) ، وحركة التغيير إلى الأمام ، التي يهتف بها «طارق» . ولا شك أن هذا التغيير هو - في التحليل الأخير - لصالح الإيمان بالحقيقة العلمية ، وبإمكانية التطوّر ، وبتسخير هذا وذلك في نهاية الأمر لإنسانية الإنسان ؛ فالعلم في تقدمه وقد فعل المعجزات ، وهو ولو استطاع باكتشافاته العجيبة القضاء على الجوع فإن المشكلة الكبرى التي ستواجهنا هي التوزيع .. كيف يتم توزيع هذا الإنتاج الهائل الزهيد القيمة ، دون الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية^(١٩) . ومعنى ذلك أن الكاتب قد انتقل من مسئلة الإيمان بالتقدم العلمى والمستقبل الإنسان إلى ما عسى أن يترتب عليها من منجزات قيميّة تتعلق بتحقيق أنبل ما يسعى إليه الإنسان : الحرية والسلام ، إذ إن موقعها من ضرورة الطعام للإنسان كموقع التبنجة من السبب ؛ «لماذا رأيت الوحوش في الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام ، فاعلم أن بطوننا قد امتلأت بالطعام . لهذا كان الطعام مرتبطاً بالحرية والسلام ..»^(٢٠) . هل قدرّت حجم التطور الذي أدرك نظرة الكاتب إلى أبلغ المعاني مساساً بكيئونة الإنسان : العلم والمستقبل ؟

- ٥ -

يتصدى «الملك أوديب»^(٢١) ولحمياً النزعة التي كانت سائدة في الفكر العالمى بعمامة ، والفكر الأوربي بخاصة ، إبان العشرينيات

● أترى هذا العدو الداخل هو الحقيقة الدلينة التي كان «أوديب» يتشبث بالوصول إليها ؟

أترانا حين نسمى لإدراك حقائقنا ، ونحفر عنها بأيدينا ، نكون كمن يسعى إلى حفنه بظلفه ، حيث لا سبيل إلى مواجهة تلك الحقيقة ، «أو الخلاص منها إلا بالقضاء على أنفسنا ؟ إن ذلك يرتد بنا مرة أخرى إلى فكرة ذلك المزج المعجب الذي قام به الرمزيون بين الخطأ والمعرفة ، ولنقل هنا بين الشر والحقيقة ، ففى الحقيقة مرارة ، لأنها تكشف ، وفى الكشف اقتضاح ، ثم لأنها تجلو ضعف الإنسان ، وفى الضعف تخاذل ، وتغري بالتمرد ، والتمرد بداية السقوط . ولا مفر ما تمثلت روح الشر فى «مفسترفيليس Mephistopheles» ، «جوته» مع مهارته ونشاطه وذكاائه ، ولكنه متمرد . . روح متمردة على الدوام ، هكذا أيضاً كان الشيطان «بولير» ، فيدييه – فيها يزمع بولير – دواء آلام الإنسانية ، برغم أنه حامى حى السكارى والخطاة ، والفهم على أسرار ملكة الظلام . وما لنا نذهب بعيداً هنا المحنا إليه من قبل ؟ ألم تكن الأفى – رمز المتعة التى تقطر فى أذن «إيفاء» بذلك الممس الذى يشبه الفحيح : «كم هى جميلة شجرة المعرفة !!» – ألم تكن تريد ، طبقاً «لبول فاليري» ، أن تسلب إيفا براءتها وطهارتها ونقاءها ، لتتشر بدلاً من ذلك كله أجندة البأس والدمار ؟ (٤٧) .

وليس هذا فقط هو ما يربط بين فلسفة الحكيم وفلسفة الرمزيين فى طبيعة الحقيقة ومدى اقتضاها للألم : «ما أشد حوى – يقول ترسياس لأوديب – أن تميت أصابعك الطائشة بقناع الحقيقة ، وأن تدنو أناملك المرتجفة من وجهها وهيئتها» (٤٨) : . بل ينضم إلى ذلك مدمج آخر لا يقل عما سبق تحديداً ووضوحاً ، وهو أن تلك الحقيقة التى نسمى إليها ، وننق الوقت والجهد فى طلبها ، ربما كانت بالقرب منا منذ البداية دون أن ندري ، بل ربما كانت أقرب كثيراً مما نظن ، فيها هو ذا «أوديب» يهيم على وجهه من «كورنث» إلى أسوار «طيبة» بحثاً عن حقيقته ، وترجمة لرغبة «أقوى منه» ، ولا أحد يستطيع أن «يجول بينه وبين رغبته أن يعرف من يكون» . وهو «لا يريد أن يعيش فى ضباب ، حتى ولو كان له الملك ثمناً» (٤٩) . ومهما كانت جهامة الحقيقة فهو ما يخاف يوماً من وجهها ، ولا ارتاع من صومها ، ومع كل هذا الضنى ، وبعد كل ذلك التطواف ، يكتشف الحقيقة غير بعيدة عنه ، يناجها داخل تلايف ذهنه المكدر وخياله المصدوم : «الحقيقة . . ما هى قوة الحقيقة ؟ لم أنها كانت أسداً ضارياً حاد المخالب والنااب لقلته والقيت به بعيداً عن طريقنا ، ولكنها شئ لا يوجد إلا فى أذهاننا . . إنها وهم . . إنها شبح . . إن ضربى لا تنفذ فى أحشائها ، ويدي لا تنال كيانها . . إنها وحش خيف حقاً ، وابض فى الهواء ، لا نصل إليه بسلاحنا . .» (٥٠) .

ذلك – إذن – هو ما يتمخض عنه مناخ الانتظار والترقب الذى نستشعره منذ المنظر الأول فى «الملك أوديب» . . . انتظار مقبض جهم لأمر سيمصف بكل شئ عصفاً ، وسيطرح بكل الثوابت فلا يبقى ولا يدرك . . . انقباض لا أفرى له حلة – هكذا ينجى أوديب نفسه – وكان شراً مستطيراً يترهب من !! ويجهل إلينا أننا من هذا المناخ ومن تلك الجهامة يزاها ما نناظرهما تماماً فى مسرحية «العميان» و«لوريس مبتزلتك» من جهامة وانقباض . إن العميان ينتظرون فى جزع وترقب

وصول مرشدهم خلال أشجار الغاية الكثيفة . ومرشدهم قسيس عجوز قادم من بيت المعجزة ثم اختفى فجأة ودون إنذار . وقد تأخر الوقت ، ولكنهم مازالوا يرتقبون عودته . تدق الساعة الثانية عشرة ، وهم لا يعرفون على وجه القطع ما إذا كانت الثانية عشرة ليلاً أو ظهراً . وتترامى إلى أسماعهم ضجة تتمخض عن كلب قادم من بيت المعجزة . وما يلبث هذا الكلب أن يجذب أحد العميان إلى جذع شجرة مجاورة . ويتحسس الأعمى موضعه فيقع على جسد القس العجوز متباً . لقد كان هناك طيلة الوقت وهم لا يشعرون . كان قريباً منهم ، بل ربما كان بداخلهم ، فهو الموت ، موتهم هم ، لأن فى موت المرشد – القس العجوز – موتاً لهم (٥١) .

وعلى الرغم من أن الحقيقة قد اقتحمت واقع «أوديب» بالطريقة نفسها التى اقتحم بها الموت واقع العميان ، فإنها لا تغضى إلى قهر ذلك الواقع بشكل تلقائى حاسم ، أو لا تغضى إلى ذلك على الأقل فى بداية انكشافها . صحيح أن «أوديب» حين ينجل السرامام عينيه لا يلبث أن يعيش بالله حتى ليشعر فى سمل حدقته بمشابهة ثوب «جوكاستا» ، وصحيح أيضاً أن «جوكاستا» نفسها لا تلبث أن تنتحر ، وودع «أوديب» جثمانها المسجى هارباً إلى شباب الصحراء ، ومع ذلك فإن هذا جميعه لم يكن ليتم فى سهولة ، بل تخلله صراع عنيف مع الواقع ، وكاد هذا الواقع أن ينتصر برحيل الأسرة عن «طيبة» فاعة «بالستر» ، أو الفرار مع الإبقاء على ما كان ، لولا أن «جوكاستا» نفسها تعجل بإنهاء الصراع لصالح الحقيقة حين تنتحر . وقد كانت مذ علمت بهذه الحقيقة تغف على حافة تردد صعب ، على الرغم من هجة زوجها الوثائق : «فى وسعنا – يحاول أوديب إقناعها – أن نقوم . انفضى معى ، ولنضع أصابعنا فى أذاننا ، ونعش فى الواقع ، فى الحياة التى تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة ! إن الواقع الذى يعيش فيه يجب أن يبقى ، ويجب ألا نسمح لشئ لا نراه أن يهدمه . ذلك من حقيقة ما سمعناه أبنتها العزيزة !» ، فتجيب جوكاستا بما يؤكد أنه لا يستطيع الإبصار حتى ما قبل أن يفقد بصره ، لأن من يعنى عن الحقيقة هو والأسمى سواء : «جيك لأسرتك قد أصمك . . إنك لا ترى . .» (٥٢) .

تسليم لا يقل فى مداه وعمقه عن تسليم «عميان» مبتزلتك . وحق حين تلقى الحقيقة بظلالها القاتمة على الموقف كله ، وتقلب الواقع رأساً على عقب ، لا نرى مردود ذلك مزوجاً بالتمرد أو الثورة أو حتى تعليق المسئولية على القدر أو الألهة كما هو المجهود فى التراث الإغريقى القديم ، بل نرى تأويل ما حدث فى محاولة الإنسان أن يبصر أبعد مما يرى ، أو أن يمد يمينه فوق ما يستطيع . فهو حين يطول الساء بقامته الإنسانية المحدودة تكون النتيجة دماراً له وللجميع : «لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكة – والخطاب موجه لترسياس – أنت يا من ظننت أنك تناصبها حرباً ، وقمت نثرع من إرادتك سيفاً ، وضربت ضربتك ، ولكن الإله اكتفى بأن هزىء بك ولطمك على عينيك العمياء لتبصر حقلك وغرورك» (٥٣) . تلك صبغة إسلامية واضحة فى تكييف أصول العلاقة بين الأرض والسماء . وهذا ما يؤكد مفرقتنا السابقة «تصور الإسلامى الذى توصل به الحكيم إلى طرح الرموز الأوديبية على وجه العموم ، إلى حد أن «القدرة» الذى بدا فى الصيغة الإغريقية «متناه» ، يتحزح عند الحكيم ليحل محله الإنسان نفسه ، فهو المخطئ البريء ، وهو الجانى والمجنى عليه معاً ، لأنه لم

والسخرية ، ومع الاحتراس بأن هذه السخرية إن كانت موجهة ضد «المجردات» فلها تتم - أيضاً - لصالح المجردات ، أي أنها «مجموع» بعض «المجردات» باسم بعض آخر : الجسد باسم الروح ، أو الإنسان باسم الزمن ، أو الواقع باسم الحقيقة ، إلخ . . . وهكذا يتحول الصراع المسرحي في النهاية إلى ما أطلق عليه الحكيم نفسه «بجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أبواب الرموز» . (٥٧)

وليس مجرد مصادفة أن تنصّر هذه الكلمات على وجه الخصوص مسرحية «بيجماليون» ؛ لأن هذه المسرحية تكاد تكون نموذجاً حياً لصراع المعاني «المرتدية» «أبواب الرموز» ، على الرغم من أن جوهر هذا الصراع - ونصادف فنحنه صراع الفن والحياة - ليس جديداً على المعالجة المسرحية ؛ فمن قبل كان هذا الجوهر موضوعاً للأسطورة الإغريقية الشهيرة ، ومن بعد تناوله برنارد شو ، وحديثاً أشارت بعض الدراسات إلى تأثيرات إيطالية وأسيانية محتملة (٥٨) . . . فضلاً عن هذا وذلك ، كانت بعض عناصر هذه الأسطورة مجالاً لتجليات رمزية في عدد من الأعمال الأدبية الشهيرة ، بأن في الصدارة منها العمل الشعري المطول لبول فاليري بعنوان : «حطام نرسيس - Fragments du Narcisse» ، وفيه يتحول من ملاحه المصبوبة في صورة شاب إغريقي جميل إلى حيث يصبح رمزاً للانانية البشرية وعبادة الذات في أجل صورها . وبما أن هذه الانانية من شأنها أن تحول بين الذات ويطرغ ما تصير إليه من كفاية وإشباع فإنه سرعان ما يترتب على هذا المحتوى الرمزي مجموعة من التداخيات ، أبرزها معاني الإحباط والهأس وسيطرة الرغبات المخففة (٥٩) ؛ وهي معان قريبة إلى حد كبير من تلك التي تستدعيها صورة «نرسيس» في «بيجماليون» - وهو الحكيم نفسه متخفياً في زى بيجماليون - حين يخاطب ثانيها أُولُسيا قائلاً : «إني إذ أنحنى على الغدير الراكدة في أهوار نفسي لأرى صوراً ، إنما أبصر صورتك أنت ، نعم . . . أنت بزهوك الأجوف وكبرياتك وحشك وعماك . أنت الشطر الجميل المقيم من نفسي . أنت الخطيئة التي كُتبت على كل فنان أن يحسب وزرها . . . الافتتان بالنفس ، الافتتان بالذات» . (٦٠)

ومعنى ذلك أنه إذا كان لنرسيس عند فاليري تداخيات فإن لنرسيس عند الحكيم تداخيات كذلك ، مثلة في «الطيش» و «الحق» و «العقم» و «الافتتان» بالنفس ؛ وهي بذور السلب التي يحملها بيجماليون ، أو قل يحملها كل صيد في فرة ذاته .

إن الحكيم نفسه قد سبق إلى طرح جوهر الصراع ذاته (الفن والحياة) داخل إطار حوارى شبه دراسي في كتاب له صدر سنة ١٩٣٨ م بعنوان «عهد الشيطان» ، على نحو يدل على جدية إحساسه بهذا الصراع واستمراره . وصحيح أن هذا النص الحوارى لم يتوافر له من وسائل التعقيد الفني والتجسيد المسرحي ما توافر لبيجماليون فيها بعد ، ومع ذلك نراه يعكس حجم القضية في وجدان المبدع بطريقة أكثر صراحة ومباشرة .

ويستطيع أن يهصر يد الآله في هذا الكون ، هذا النظام المقرر للأشياء ، كل من خرج عليه وجد خُفراً يقع فيها ، بل إن مجرد تفكير الإنسان في مناقشة هذا النظام يعد خطأ لا يخفى ، ومن الخطأ أن نناقش فيها ألقى على كواهلنا من أقدار . وكيف لنا بذلك وبعض هذه الأقدار هو في حقيقة الأمر «من صنع أيدينا» . (٥٨)

هكذا يبدأ الحكيم فلسفته في الجبر والاختيار إغريقياً ليتهيئ إسلامياً ، أو قل هكذا يبني هيكل عمله من مادة يونانية ، ولكن بعمار إسلامي خالص .

- ٩ -

منذ نحو من نصف قرن كتب المسرحي الراحل «زكي طليمات» تعليقاً على المنحى الرمزي في مسرحيات كل من بشر فارس وتوفيق الحكيم ، وكان مما التقطه بحس نقدي نافذ ، وإن لم يخل من عموم ، قوله : «إن منحى بشر فارس في الرمزية منحى يقوم على التأثير الدفين لمازجه الوجدانيات والفلسفة ، في حين أن منحى توفيق الحكيم يأخذ سمت السخرية بالعواطف ليدلّل على إفلاسها ، أو لنناقش صائباً هازفاً بمدرجات مجردة» . والحق أن رمزية بشر فارس في مسرحيته الشهيرتين : «مفرق الطرق» و «وجهة الغيب» ليست إلا تجلياً فنياً لطرب من الإشراق الصوفي أو الحدس الباطني الشبيه بذلك الحدس الفلسفي intuition الذي اتخذ منه هنري برجسون طريقاً إلى الإدراك المباشر لحجائنا الباطنية ولجوى شعورنا الداخلي ، والذي يستطيع وحده أن يتغلغل إلى أسرار الوجود ، وأن ينفذ إلى تباره المتدفق . وهي غاية قد لا يستطيع العقل أن يبلغها ؛ لأن العقل يعتمد على مبدأ التحليل ، على حين أن الوجود بمعناه الحق لا يُدرك إلا جملة ، ومركباً ، وبطريقة كلية (٦١) . وقد ألمح بشر فارس نفسه إلى ما يؤكد هذا المفهوم الإشراقي للرمزية حين كتب في مقدمة مسرحيته «مفرق الطرق» (سنة ١٩٣٨ م) :

«ليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشيء إلى شيء آخر ، ولكنها - فوق هذا - استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وإبراز المضمهر ، وتكوين اللوامع والبواهب ، بإعمال العالم المتناسق المتواضع عليه ، المختلف اختلافاً يكاد أذهاننا ، طلباً للعالم الحقيقي الذي تضرب له وضيقاً أو لم نرضى ، تدهشنا ظواهره ، وتروحنها بواطنه ، وتمجزنا مبادئة ؛ عالم الوجدان المشرق ، والنشاط الكامن ، والجماد المتأهب للتحرك ، إلى ما يجري بينها من العلاقات الغريبة والإضافات القائمة في متعطفات الروح ومثاق المادى ، يشترك في كشفها الإحساس الدفين ، والإدراك الصّرف ، والتخيّل المنسرح» (٦٢) .

أما السخرية بالعواطف أو «الهزق» بالمجردات «فها - فيما يرى زكي طليمات - من خصائص رمزية الحكيم ؛ فهي رمزية تعتمد - فما يحسب - على محاور التدليل والحججاج والمناقشة ، ومن ثم فهي رمزية عقلية وأهبة أكثر منها رمزية إشراقية باطنية . ولا احتراض من جانبنا على هذا التصنيف ، شريطة ألا نحصر العمق الرمزي لمسرح الحكيم في إطار «الهزق»

إنَّ المثال في هذه الحوارية يرى عيني مثاله «نفريت» و«سابوتين لامعين» مغممين بالحب، بل إنه ليتخيل له «حرارة وأنفاساً»، وصوتاً رقيقاً كغراش جميل الألوان يطير في لطف ورقة من جوف زنبقة حمراء»^(٦١). وحين تغار زوجة «المثال» من ذلك الحوار الدافئ بين المبدع وخلقه تلجأ إلى مطرقة تحطم بها رأس التمثال الذي أغرم به زوجها، أي أنها تصنع نفس ما صنعه «بيجماليون» في نهاية المسرحية حين وجد تمثال «جالاتيا» قد بدأ يقيد حركته بوصفه مبدعاً، وبحول بينه وبين أن يتجاوز نفسه، مصوراً الأكمل والأجمل والأحدث، فينهال على ذلك التمثال بالكنسة محطماً مدمراً، ومقبراً - في الوقت ذاته - عن إيمانه بالفن بما هو اختيار، ثم عن رغبته الأكيدة في تخطي «ما تم» و«استقر» و«تكوّن»، إلى ما لم يستقر ولم يتكوّن بعد : «صوف أصنع خيراً منه، في صدري أشياء سوف تخرج، أشياء عظيمة في جوفى يجب أن تخرج. إلى متى الآن لم أكن قد وضعت يدي على السر، سر الكمال في الخلق»^(٦٢).

و «بيجماليون» لا يتخرج من طرح قضيته مباشرة ودون مراوغة، تاركاً للشخص والاحداث والجمل الحوارية مهمة تجسيدها رمزياً، وكأن كاتبنا - كالعادة - يخشى أن تغفل من بين أصابع الشلقى خيوط القضية التي يطرحها : «أيها الأصل وأيها الصورة ؟ أيها الأجل وأيها الأنبيل ؟ الحياة أم الفن .. ؟»^(٦٣).

وإنه لمن المفارق الجديرة بالاعتبار الأتاني الإجابة عن ذلك التساؤل على لسان إحدى الشخصيات الإنسانية في المسرحية، بل ترد على لسان «أبولون» «مانح الفن والفكر»، الذي لا ندرى هل كان «يجب فينوس» أم «يجب «بيجماليون» حين اختص الكائن الإنساني وحده بالعاطفة النبية المبدعة : «إننا معشر الآلهة قد نستطيع الإتيان بكل المعجزات، إلا الفن، تلك معجزة الأدمى العبقري وحده»^(٦٤). ومعنى ذلك أن القضية تكاد تكون محسومة منذ البداية، برغم ما يعكسه السؤال السالف من حمزق وانسحاق وحيرة ؛ بل ربما لم يطرح هذا السؤال ابتداءً إلا لكي تكون الإجابة على النحو الذي وردت به، ومن ثم لا يكون الصراع في حقيقته إلا توزيعاً شكلياً للمواقف والأدوار ؛ وإلا فكيف تسقى «ليجماليون» أن يصور مشكلته بمثل ذلك الأثران العقل الواضح، وبمثل تلك البلاغة الرصينة الباردة : «شمرت بما يكاد يمزق نفسى قطعتين، ويشطرها شطرين. نعم أنتما الاثنان (جالاتيا الزوجة وجالاتيا التمثال) تتجادبان قلبي. أنتما الاثنان تتصارهان ؛ هي بارفاعةا وجالها الباقي، وأنت بطيكت وجمالك الفنان ..»^(٦٥). وقد افترسنا شكلية الصراع في هذه الحالة لأنه قد رشخ لحم القضية حين خلع على التمثال نعت «الجمال الباقي»، ووصف رواء الزوجة بالجمال الفاني. وسرعان ما يأتي التصريح مؤكداً لما أومأنا إليه من قبل بالتلميح. «هناك من بين أمثلة الجمال المختلفة تحيرت وانتقيت، وعدت بجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظريات وأحل السمات وأررع اللفتات، فجاءت جالاتيا منزهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف ؛ إنها الجمال مظهرًا من حلال ألف مصفاة من العيب الطويل والعمل المضني والتجربة المتصلة. ولقد بُت ذلك كله في العاج وخلدته. لا تتألى يا زوجتي العزيزة ! لم يذهب كل هذا الجمال عك، لكن ما الذي تغير فيك مع ذلك ؟ نظراتك جميلة ولكن فيها

شيئاً محدود المعنى ؛ أما نظراتها فكأنها تشرف على عوالم غير محدودة الأفاق ..»^(٦٦).

هذا هو السر إذن .. المحدود واللامحدود ؛ الفاني والخالد ؛ الإنسان والزمن. أترانا - مرة أخرى - يلزاه ما ألح على ذهن الحكيم منذ مطلع عمره الفني من أقاتيم الموت والخلود والزمن ؟ والأى معنى ذلك أنه على الرغم من المباشرة في وضع القضية وحلها فإن مكانها داخل منظومة القيم التي شكّلت النسيج الداخلي لفكر الكاتب هو مكان منطقي ولا يحمل أية شبهة للتناقض ؟ ولم نذهب بعيداً وقد حدثت المسرحية ذاتها قيمة الزمن في معادلة الفن والحياة حين ربطت بين جالاتيا - الزوجة و«المهرم» أو «الشيخوخة» بما تمثله من عجز البدن وذهاب الروتق وتحول الصورة :

إني - والحديث بجالاتيا الزوجة - لن أحفظ هذه الصورة طويلاً ؛ إن في كل يوم أسير خطوة نحو الهرم ؛ إلى لن أحمل عينيك وهما تنظران إلى جسمي ووجهي بعد سنوات .. جنينى هذا الإذلال ..»^(٦٧).

ومن الممكن أن تمتد هذه المنظومة القيمية عبر الحلقات المتتابعة لنتاج الكاتب، لئلاها تندس على هذه الحلقات، غامضة حيناً، وسافرة حيناً آخر، ولكنها - في كل الأحيان - تتجلى لوحة متكاملة الأبعاد متناغمة الزوايا، يسلط الضوء على أحد أركانها مرة فيسطن وحده موجوداً، ثم يسلط على ركن آخر فيتوارى الأول ولكنه لا يزول.

من ثم لا نعجب حين نشهد محوراً درامياً ثانوياً - بجوار محور الفن والحياة - يمثل في تلك العلاقة الحميمة بين الخالق وخلقوه، بين الفنان المبدع وما يبدعه، وهي علاقة تبدو طبيعية ومعقولة حين تسلط عليها حزمة الضوء مبتعدة قليلاً عن المحور الأصلي :

«لا تعجب أن يحب إله خلقه ؛ إلى لأراه طبعاً هذا الحب بين نوعين مختلفين، بل لعل هذا هو الوضع المعقول ؛ مخلوقاتنا هي بصنعتنا، إنما نعجب بصنعتنا في هذه المخلوقات ..»^(٦٨).

وهذا المحور ذاته سيتوارى عن إنتاج الكاتب لآمد زمني معلوم، ريثما يعود حياً عامراً بالدفء والحيوية في مسرحية «شمس النهار» (سنة ١٩٦٥ م) ؛ فحين يتكشف المستور ويتأكد الأمير وحمدان أنه من تابعه يلزاه امرأة وليس يلزاه جندى كما كان يعتقد، يحتل في نفسه الحب بمشاعر الامتنان. وهنا يتجلى المحور المذكور بكل تعقيداته وتداعياته : هل تزوج شمس النهار من الرجل الذي صنمها (قمر الزمان)، أم تزوج من الرجل الذي صنمته هي (الأمير حمدان) ؟ وتتدخل في تحديد نوع الإجابة روايت تلك الفكرة التي تمتد بجذورها في أعماق «بيجماليون»، والتي لم تنطفئ، تماماً هل الرغم من انصرام أكثر من ربع قرن بين العملين : «بيجماليون» و«شمس النهار» ؛ وهي الفكرة التي تقول «بأننا فعلاً نحب مخلوقاتنا، ولكننا لا نحمل لخالقينا إلا التقدير»^(٦٩)، وإن كان «قمر الزمان» يتولى بنفسه حسم الموقف حين يقرر الانسحاب من حياة «شمس النهار»، معتقداً

على نداء الجسد ، وأن شهريار يقتصر على العقل الخالص ، وأن «بيجماليون» نداء الفن ، على حين تشير «جلاتيا» إلى نداء الحياة . . لا نريد أن نبالغ في تبسيط القضايا إلى هذا الحد ، ولكن من ذا الذي يستطيع أن يجزم بأن هذه الفروض وأمثالها مزاعم خالصة ؟ والأفضل ينحصر بنا ذلك إلى الاعتقاد بصحة ما أومأنا إليه من أن رمزية الحكيم رمزية الدلالة الواحدة لا رمزية الدلالات المتعددة .

ومما يزيد من حجم الإحساس بقلة التكثيف الرمزي في مسرحيات الحكيم ، فوق وقوعه في أسر الفكرة الواحدة ، دوران هذه الفكرة في إطار ذهني خالص ، فهي الفكرة الذهنية لا الفكرة التصورية ، هي الفكرة مفلسة لا الفكرة مصورة ، وبعبارة ما بين النمطين ، لأن الأولى تقع في نطاق التجريد الفلسفي الجاف ، على حين تولد الأخرى طبيعية غضة . ولا شك أن المطلب الفني في أجنتس الأدب على اختلافها يتمثل في النمط الثاني ، نمط الفكرة العذراء لا نمط الفلدة الفلسفية الشاردة . ومع ذلك فقد خففت طاقة الحكيم الحوارية من حدة الشعور بهذه الملحوظة وسابقتها . وقد لفتت هذه الطاقة أنظار كل المهتمين بأدبيات المسرح لدى الحكيم حتى أطلق عليه «جاكوب لاندوا» لقب «أستاذ الحوار»^(٧٣) . وربما لم يكن الدور الذي تؤديه هذه الطاقة في أعمال الحكيم عائداً إلى براعة المبدع وقدرته على المواءمة بين الحوار والموقف المسرحي فحسب ، بل يواكب ذلك - وقد سبقه - قيام الحوار نفسه بوظيفة درامية من حيث كونه حدثاً قوياً يهز بعض بتمويه ما عسى أن يكون من تقلص في الحدث - الفعل ، أو ما عسى أن يكون من شحوب في الملامح الشكلية والاجتماعية للشخصية . والقيمة التي يكتسبها الحوار من هذه الوجهة قيمة مضافة إلى الدراما الرمزية على وجه العموم ، وليست مقيدة بمسرح الحكيم وحده ، وتأويلها يكمن في أن الوسائط المسرحية التي درجت على التوصل بها إلى تحقيق درامية الفعل تقلل في المسرحية الرمزية إلى درجة ملحوظة ، على نحو يؤدي - من ثم - إلى تعظيم الدور الذي يهبط به الحوار بوصفه الوسيط الفني الذي مازال باقياً^(٧٤) ، بعد انحسار الأثر الذي كان يهبط به التركيب الدرامي عملاً في الموقف والشخصية والحوار ، حين تنصهر جميعاً في بوتقة عضوية متكاملة .

أنه قد قام بواجبه حين ساعد الأميرة على أن تفهم الحياة والناس خيراً مما كانت تفهم ، وواجبها الآن ليس الزواج ، وإنما واجبها الأساسي وأن تعود إلى بلدها وتعمل على إصلاحه»^(٧٥) .

- ٧ -

يدفع الحكيم بإحدى شخصياته في «بيجماليون» (نقص : إيسمين) إلى أن تظهر بالدلالة الرمزية لفينوس متسائلة : «هل يُغنى أبولون عن فينوس ، ما نعمة الحب والحياة ؟» ، فلا يكون نرسيس أقل منها جهاشة حين يقوم بتعريف «أبولون» مستفسراً : «وهل تُغنى فينوس عن أبولون مانع الفن والفكر ؟»^(٧٦) . هذا إذن تعريف صريح بفحوى التسمية ، ومن ثم تقدم على التعامل مع هاتين الشخصيتين وسواهما ونحن عالمون منذ البدء بالدلالات الرمزية للنماذج الدرامية ، الأمر الذي يحصر القيمة الإيجابية للعمل المسرحي ويحد من قدرته على الملح والإثارة ، لأن هذه القيمة إنما تزداد وتزبر بقدر ما ينفسح المجال للتأويل ، ثم بقدر ما توظف الجمل الحوارية والمواقف والشخصيات لإثراء الفكرة المسرحية أو حتى تعديدها . ولعل هذا هو السبب في عدم إمكان ترجمة الرمز ونثر كل معطياته . وبعبارة أوضح ، ليس في المستطاع أن نقول عن رمز بعينه إنه يعنى كذا وكذا فحسب ، وإلا ما كان موحياً ، أو ما كان رمزاً على الإطلاق ، ولأن أمر الرمز - كما يقول ولهم يورك تندال - يماثل تماماً تلك المقولة التي صرح بها الراحل حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه - بقصد الرقص - لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله . .^(٧٧) .

من هنا كانت محدودية المستويات الرمزية في أعمال الحكيم ، مادام يتخذ من الشخصيات مجرد أفكار تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدبة أبواب الرموز ، لرمزيته رمزية المستوى الواحد ، رمزية الدلالة المقررة والمعطاء المعلوم ، لا رمزية الدلالات المتولدة والمعاني المتعددة والسخاء الذي لا تحده الملامح ولا تحصره التخوم ، وهي من ثمة أقرب إلى الاستعارة الرمزية منها إلى الرمز بمعناه الفني المكتمل . ولا نريد أن نحصى في تبسيط الأمور إلى نهايتها نفترض أن شهرياد تقتصر



هوامش وتعليقات :

(١) Life and Literature of T. Al-Hakim, by N.K. Osmanof, in Russian, p. 29.

(٢) لم ينشر الحكيم نص هذه المسرحية ، كما نخرج من نشر معظم نتائج هذه المرحلة . ولكنه كتب عنها نبذة بقلمه في مقدمة «مصرح للجميع» قائلا : «إنما نرسم إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقادية» فقد كانت تدور حول عام

هبط عليه ذات يوم ضيف ، بهم هنده يوماً ، فمكث شهراً ، وما نفعت في الخلو من حيلة ولا وسيلة . وكان المحاسن يتخذ من سكنه مكتباً لعمله ، لها أن يغفل لحظة أو يتغيب ساعة حتى يتلف الضيف الوافدين من الموكلين الجند فيروهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم ما يتيسر له قبضه من مقدم الأتعاب ، فهو احتلال واستغلال ، وأحدهما يؤدي دائماً إلى الآخر . - مقدمة «مصرح للجميع» ، ص ١ .

- (٣) عن الفرق بين الاستعارة الرمزية والرمز كتب أولهم يورك تيندال W.Y. Tin-
الد في كتابه الذائع :
The Literary Symbol, New York, 1955, P. 39 .
- وعن الاستعارة الرمزية عند ابن برانج :
N. Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 90 .
- (٤) Theory of Literature, Collected Essays, Moscow 1964, p. 342 .
- (٥) محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي - منظورات معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ص ٤٢ .
- (٦) توفيق الحكيم : زهرة العمر - مكتبة الآداب سنة ١٩٤٣ ، ص ٣٣ .
- (٧) توفيق الحكيم : مقدمة هذا طالع الشجرة - مكتبة الآداب سنة ١٩٦٢ ، ص ١٩ - ٢٠ .
- (٨) أفيثيوس كراتشكوفسكي - الأعمال المخفارة (بالروسية) - ج ٣ - سنة ١٩٥٦ ، ص ٩٨ - ٩٩ ، وفي مقدمة الملك أوديب، يرجع الحكيم بالتاريخ الفعل لكتابة وأهل الكهف، إلى سنة ١٩٢٨ م .
- (٩) C.M. Bowra : *The Heritage of Symbolism* . London 1939, p. 46 - 47 .
- (١٠) توفيق الحكيم : شهرزاد - مكتبة الآداب - القاهرة سنة ١٩٣٤ ، ص ٦٤ .
- (١١) السابق ، ص ٦٥ .
- (١٢) نفسه ، ص ١١٨ .
- (١٣) نفسه ، ص ١١٩ .
- (١٤) انظر : جوستاف لانسون - تاريخ الأدب الفرنسي - ج ٢ - ترجمة د. محمود فاسم - القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ٤٠١ - ٤٠٢ .
- (١٥) شهرزاد - مصدر سبق ، ص ٧٢ .
- (١٦) السابق ، ص ٩٩ .
- (١٧) نفسه ، ص ١٠٠ .
- (١٨) نفسه ، ص ٦٩ .
- (١٩) نفسه ، ص ٩٠ .
- (٢٠) نفسه ، ص ١٣٦ .
- (٢١) توفيق الحكيم - زهرة العمر - مكتبة الآداب - القاهرة سنة ١٩٤٣ - ص ٢٣٩ .
- (٢٢) مقدمة مسرحية بيجماليون - مكتبة الآداب - القاهرة سنة ١٩٤٢ ، ص ١٠ .
- (٢٣) إسماعيل أدهم : توفيق الحكيم ، ص ١٨٢ .
- (٢٤) Arabic Philology, Collected Essays . Moscow 1968, p. 192 .
- (٢٥) زهرة العمر ، ص ٢٣٩ .
- وقد أشار جوستاف كوهن إلى إيقاع الفكر هذا في تعليقه على شعر فاليري . انظر :
W.Y. Tindall : *The Literary Symbol*, p. 255 .
- C.M. Bowra : *The Heritage of Symbolism*, pp. 224 - 225 .
- (٢٦) زهرة العمر ، ص ٢٣٩ .
- (٢٨) محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم - دار النهضة مصر - القاهرة ، ص ٣٦ .
- (٢٩) Frye, N., *Anatomy of Criticism*, p. 391 .
- (٣٠) توفيق الحكيم : أهل الكهف - مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٣٣ م ، ص ١٣٣ .
- (٣١) السابق ، ص ٩٥ - ٩٦ .
- (٣٢) نفسه ، ص ١٥٠ .
- (٣٣) نفسه ، ص ١٥٠ .
- (٣٤) صاحباً كتاب *دلى اللغة المصرية* - محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، و : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، من تأليف الناقد اللبناني المعروف
- حسين مروءة - انظر : ص ٣٣ - ٣٤ .
- A.G. Lehman : *The Symbolist Aesthetic in France* . Oxford 1950, p. 86 .
- (٣٦) م . ل . روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسني - بيروت سنة ١٩٦٣ ، ص ٦٤ .
- (٣٧) توفيق الحكيم : الطعام لكل لم - مكتبة الآداب - القاهرة سنة ١٩٦٣ ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .
- (٣٨) السابق ، ص ٩٧ - ٩٨ .
- (٣٩) أهل الكهف ، ص ٦٦ .
- (٤٠) الطعام لكل لم ، ص ١٨٢ .
- (٤١) السابق ، ص ١٨٤ .
- (٤٢) عنوان مسرحية الحكيم الصادرة عن مكتبة الآداب - القاهرة - سنة ١٩٤٩ م .
- (٤٣) مقدمة المستشرق اليوناني ألكسندر بابا دوسولر للطبعة الفرنسية من *الصفقة* . انظر حياة وإبداع الحكيم - مرجع سابق ، ص ١٢٤ .
- (٤٤) مقدمة الملك أوديب ، ص ٥١ .
- (٤٥) الملك أوديب ، ص ٧٦ .
- (٤٦) السابق ، ص ١٦٠ .
- C.M. Bowra : *The Heritage of Symbolism*, pp. 44 - 45 .
- (٤٨) الملك أوديب ، ص ٧٩ .
- (٤٩) السابق ، ص ١٨٢ .
- (٥٠) نفسه ، ص ١٨٢ .
- Theory of Literature, p. 342 .
- (٥١) الملك أوديب ، ص ١٦٦ ، ١٦٤ .
- (٥٢) السابق ، ص ١٨٢ .
- (٥٤) نفسه ، ص ١٨٤ .
- (٥٥) عن الحديث البرجسوني يراجع د. يحيى هريدي : مقدمة في الفلسفة العامة ط ٢ - القاهرة سنة ١٩٥٧ ، ص ١٣٤ .
- (٥٦) د. بشر فارس - ملحق مقتطف مارس سنة ١٩٣٨ ، ص ٥ - ٦ .
- (٥٧) من مقدمة الكاتب لمسرحية بيجماليون ، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في المامش رقم ٧٢ .
- (٥٨) انظر د. عبد اللطيف عبد الحليم : *فصول عن الأنتلسي* (ترجمة) - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة سنة ١٩٨٨ ، ص ٨٠ وما بعدها .
- (٥٩) C.M. Bowra; *The Heritage of Symbolism*, p. 50 - 51 .
- (٦٠) توفيق الحكيم - بيجماليون ، ص ١٤٩ .
- (٦١) توفيق الحكيم : عهد الشيطان - القاهرة سنة ١٩٣٨ م ، ص ١٢٩ .
- (٦٢) بيجماليون ، ص ١٦٤ - ١٦٥ .
- (٦٣) السابق ، ص ١٥١ .
- (٦٤) نفسه ، ص ١٥٦ .
- (٦٥) نفسه ، ص ١٢٨ .
- (٦٦) نفسه ، ص ١٢٩ .
- (٦٧) نفسه ، ص ١٣٣ .
- (٦٨) نفسه ، ص ١١٠ .
- (٦٩) توفيق الحكيم : شمس النهار - القاهرة - سنة ١٩٦٥ ، ص ١٦٣ .
- (٧٠) السابق ، ص ١٧٢ .
- (٧١) بيجماليون ، ص ٢٩ .
- W.Y. Tindall; *The Literary Symbol*, p. II .
- J. Landau *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia 1958 .
- (٧٤) نظرية الأدب - مرجع سابق ، ص ٣٤٣ .

آليات السرد

في « القصة القصيدة »

إدوار الخرافات

١ - ناصر الحلواني

عندما أقول إن ناصر الحلواني مبدع له باع في ساحة « القصة - القصيدة » ، فإن ذلك يبعث مرة أخرى طلباً للبحث عن توصيف أو تحليل أدق لمصطلح « القصة - القصيدة » . ولست أزعج أن لدى هذا التوصيف الجاهز الممدّد سلفاً للاستهلاك الأدبي أو النقدي النهم ، لكن السؤال حول هذا المصطلح ما زال حياً ، ورائها . وهو يتناول الظاهرة التي أثبتت وجودها ، أو على الأقل ظهرت إرهاصاتها الواضحة الجلية في الحظبة الأخيرة ، فنحن نعرف أن الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصرامة والقطع والتحدد التي كانت قائمة في حقبة سابقة ، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية . وهذه الظاهرة لا شك فيها ، فالقصة - القصيدة لم تكن معياراً مسبقاً ، ولم تكن افتراضاً قَبْلَها أو جاهزاً ، بل ظهرت عندي هذه العبارة نتيجة لما لاحظته أولاً في كتابات الشخصية ، وامتزاج الشعر بالنسيج القصصي والروائي عندي ، بحيث أن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضاً أصبحتا تسريان في نضاض كل البناء والنسيج الروائي والقصصي فيها أكتب ، ثم تأكدت هذه الظاهرة عند بعض الكتاب ، مثل يحيى الطاهر عبد الله ، بخاصة في كتاباته الأخيرة قبل رحيله المبكر ، ومع ظهور هذا النوع من الكتابة في كتابات شبان جدد بدأوا يظهرون ويُرسخون أقدامهم في الساحة ، من أمثال ناصر الحلواني ومنتصر الفغاش وغيرهما .

إن هذا النوع هو النوع الذي تصبح فيه « شاعرية » القصة متوازنة على الأقل مع « سرديتها » ، إن لم تكن متفوقة عليها .

يبقى الخلاف بين « القصة القصيدة » و « القصيدة » نفسها ، من حيث إن « القصة القصيدة » يظل فيها دائماً نزوع نحو « الحكى » بشكل جديد ، أى السرد في تمازج ، يزداد أويقل ، مع الشعر . أما القصيدة التي تحكى ، فنظل الشعرية فيها هي الغالبة . هأنذا ترى أن الفروق بين النوعين تتعارب أو تكاد تتلاشى ، وأن الجنسين الأدبيين

« القصة القصيدة » و « القصيدة السردية » يتقاربان ويكادان يمتزجان ، وهذا ما أسميه الآن بالكتابة عبر النوعية ، الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية ، إذ تشتمل عليها ، وتحسبها في داخلها ، وتتجاوزها لتخرج عنها ، بحيث تصبح الكتابة الجديدة ، في الوقت نفسه ، قصة مسرحاً شعراً ، مستفيدة من منجزات الفنون الأخرى من تصوير ، ونحت ، وسينما . . . هذه الكتابة ليست شيئاً سهلاً أو متاحاً أو قريباً ، بل يجب مع بداية كل تجربة من هذا النوع التفرقة الصارمة بين الفوضى والحرية ، بين الإبداع والتخبط . وتظل الأنواع التقليدية قائمة بوصفها تاريخاً وإنجازاً ثابتاً ومكتسباً لا يصح التخل عنه بوصفه تراثاً .

ولكن السؤال الآن هو : هل نظل أهد الدهور أسرى لمواضع تاريخية سابقة ، أو أن الفن بذاته وبصره هو مغامرة مستمرة واغتراف مستمر ، ومهاجمة للمحال .

بعد ذلك يمكن أن يأت دور النقد الأكاديمي التنظيري ، بعد أن يتوافر من هذه الكتابات من الكم ما يتيح ذلك العمل النقدي .

لا يتناقض هذا مع ما يؤيّر ناصر الحلواني نفسه أن يسميه النص المفتوح أو النص ذا الدلالة المتعددة ، أو النص السؤالى . « القصة - القصيدة » ، في أغلب تجلياتها الفعلية ، حتى الآن هي في الوقت نفسه نص مفتوح وسؤالى ، وليس إقراراً صريحاً - شعرياً بيقين ما ، سواء كان اليقين نزيهاً أو فلسفياً أو غير ذلك .

انظر إلى ما يقوله في مقدمته التي أسماها « تشاكيل أولية » لكتابه الصغير الجميل « مدائن البدء »^(١) :

هل ثمة نهاية حقيقية ، يقين مطلق ؟ أم أن النهاية الأولى بداية أولى في الآن ذاته ؟ ولكن كذلك - ربما - تلك الكتابة سعى إلى الجوهرى ، إلى وهلات التكلف الإنسان لها ترصده من حالات أو موافق ، قد تتجاوز - قليلاً أو كثيراً - أساليب

رواية - مثل « الزمن الآخر » على الكثيرين ، وهجرهم من قراءتها أو تلقيها ؟

أريد أن أقول إن هذا « الحجم » - إن صح استخدام هذه الكلمة - هو بذاته تحقيق ، ومُقام للعمل دون انتقاص .

وفي هذا أيضا مجال للتأمل في أن الزعم الشائع بأن « المادة الفنية هي التي تُمل شكلها » زعم يحتاج إلى تفكير جديد . وبغض النظر الآن عن ترداد البديهة النقدية الساذجة جداً ، والصحيحة جداً في الوقت نفسه ، التي تكررت ألف مرة ، دون أن تفقد قدرها على أن تطرح نفسها على الدوام : أن « المادة لا تنفصل عن شكلها » ، وأن الجانبين الأبديين : الأسلوب والمضمون ، الصورة والمبنى ، الصياغة والمعنى ، إلى آخره إلى آخره ، هما في حقيقة الأمر شيء واحد لا ينفصل وغير قابل للانفصال - بغض النظر عن هذا ، فإن هذه الأعمال الجديدة تقول لنا في الحقيقة إن المادة الأولية موجودة ، مُزججة ، مُلغاة على الطرين ، وإن الكاتب - الفنان - هو الذي يوجد هذا الشكل لا بغيره ، وبحرية كاملة ، وإلغالا لتوجد حقاً إلا بهذا الشكل ، وأي افتراض نقدي آخر هو افتراض مغلوط لابد أن ينتهي إلى « حارة » مسدودة لا نفاذ منها . الفنان هو الذي يمل على العمل وجوده ، مادةً وشكلاً ، ناسوتاً ولاهوتاً معاً ، وبلا انفصال لحظة واحدة ولا طرفة عين ، باختياريه وحده ، وبالقانون الذي يضعه هو نفسه ، لا بقانون موضوع أو مفروض عليه .

وهذا - كذلك - رافد مهم من الروافد التي تنصب في تخليق الكتابة عبر النوعية .

•

في « مدائن البدء » رحلة بحث من نوع خاص . والرحلة هنا ليست مجرد تعاقبية زمنية أو كرونولوجية من « قصصه - قصائده » الأولى ، تاريخياً ، إلى الأخيرة ، فقد تتزامن محطات الرحلة ، ولكنها رحلة لا تتعد هذا التسلسل التاريخي ، فقد يكتب في تاريخ لاحق عملاً يمكن أن يُنسب إلى محطة سابقة في رحلته دون أن يخل ذلك بجوهر الرحلة أو معناها .

هي رحلة إذن من المشهد « البصري - التشكيلي » البريء ، البسيط نسبياً ، إلى الوجد الصوفي المعقد الغني ، هجوراً بما يمكن أن أسميه حودة إلى « نوستالجيا » السردية القصصية الصراح ، إلى الحنين المركوز في نفس كل قصاص ، إلى الحكي . في دخيلة ناصر الحلواني قصاص وشاعر يتنازلهان ويتناوياهان ويتجاذباهان ، دون شقاق ، ودون تناقض ، وفي اتساق ملحوظ .

لكني أرى فيه ، أساساً ، ذلك الحكاء بالمعنى الجديد الخاص به ، ذلك الشاعر الذي يصوغ « قصته » لتكون بين يديه « قصة قصيدة » وليست شعراً سردياً ، وإن كانت الفروق بين هذين تكاد عنده أن تصبح فروقا مفترضة تماماً ، بصعب التدليل عليها .

■

في الخطوات الأولى من هذه الرحلة الصعبة الجميلة سوف نجد ما أسميه « القيمة البصرية » التي يضيفها الكاتب على كل شيء في عمله ، الحسنى والمضروى ، اللمسى والغبقي ، كلها تتحول عنده إلى « صور » مرئية أو إلى « قيم منظورة » ، دون أن تفقد حسيتها أو نكهتها ، لذلك أقول إن القيم الجمالية عنده تتبادل المواقع في وقت

الكتابة القصصية المعتادة والمتوقعة ، وقد تقترب بشكل أو بآخر من أساليب الكتابة الشعرية ، وفي كل الحالات تقف على مخوم العديد من أنواع الكتابة الأدبية

أليست (هذه الكتابة) في النهاية محض تساؤل ؟ تساؤل يحيل إلى السري والغامض ، لا يقرر ، بل يدع للمتلقى حريته في عبور النص ، في الاتصال به ، والتفاعل معه ، مشاركاً بقدر يوازي طاقة الإبداع الأولى في خلقه ؟

وهذا هو ما نحاوله تلك اللغة/الكتابة - الإشكالية الأكثر إثارة - في سعيها للخروج من أسر التقريرية ، وأحادية الدلالة ، ووعايتها المظنونة بها ، فهي في مجاهداتها إلى تحقيق الرحابة الدلالية ، وسرية المرجع ، تأييداً لموقف البطريركي ، بإزاء المتلقى ، في لغة شبيهة للتعديدية ، تفترض الكثافة الدلالية شرطاً أولياً لحيويتها ، ويرتبط وجودها بقدرها على الاستمرار في الإحالة ، ولبؤها الدائم للصياغات المتوالدة

وهي في سبيلها هذا تقترب بقدر ما تبعد ، تقترب من الجوهري بقدر ابتعادها عن الظاهري والسطحي ، لا تعزل العالم ، بل تتراد أناته .

عندما رأيت « مدائن البدء » في كتاب بعد أن كنت قد عاصرتها ، بحب وخدب وشغف ، تتخلق وتتخذ شكلها ، هاجنى فجأة السؤال الآخر :

لماذا هذه الوجازة ؟ هذا التكثيف ؟ هذا الحيز الذي لا أقول أنه مضغوط بل أقول أنه محكوم الدقة والتنمعة ؟

لماذا أجده عند ناصر الحلواني كما أجده في أعمال عدلي رزق الله التشكيلية الأخيرة . وأجده في الوقت نفسه في أشعار حلمي سالم أو نوري الجراح ، كما كنت قد وجدته من قبل في أعمال الراحل الذي يزداد افتقاده إياه يوماً بعد يوم - يحيى الطاهر عبد الله - أو في أجمل أعمال محمد المخزنجي ؟

لا يمكن أن تكون الإجابة عن هذا السؤال مجرد أن إيقاع الحياة المعصرية ضاغط وسريع ولا يتيح دعة الإخلاء إلى المخطولات ، فالمخطولات مازالت تكتب - بغض النظر عن قيمتها الفنية ، والروايات ذات الأجزاء المتعاقبة مازالت تطبع وتُشر وتقرأ - فيها أظن . ويكفي هنا أن أشير إلى منيف عبد الرحمن على سبيل المثال .

والغريب في هذا الصدد أن إيجاز القطعة الفنية أو النص الفني لا يعني مجرد أنه « صغير » ؛ فهو في تصوّري يحمل في تضاعيفه الدقيقة إمكانية هائلة وهو يسوح بشساعة وانفساح وسعة لا يمكن إنكارها . وهو ليس « تصغيراً » ، بل يمكن أن يكون « كاملاً » في حدود ذاته ، وشديد الغنى بالرغم من - أو بسبب - هذه الوجازة نفسها .

هل يمكن أن يكون سبب هذه الظاهرة أن هذا « النص - التشكيل » فيه بذاته من قيمة « الصدمة » و« غير المتوقع » ، ما قد يكون حصياً على الاحتمال لو أنه تفجر في كل شساعته الكاملة ، وبكل انفساحه الذي قد يكون طاغياً وساحقاً ، ويوقف عملية التلقى نفسها ؟

وهل هذا هو مغزى استعصاء رواية - أو على الأصح « قصيدة

المخطوط ، الصلابة ، الدائرة ، المربع ، المثلث ، من الأبيض المرئي الذي يَجْمَلُ أفقا ، ومن الشمس الفراخية في القلب بلون الصفحة ، من الأخضر المشتعل في البقي - نخرج من ذلك كله ، فجأة ، إلى : الملح الشفيف يرتب موجات متداخلة ، متلاطمة ، تمتد بفريق ، فليس هنا سكونية لونية ، بل تلاطم فعل لموج فاجعة إنسانية . في كلمتين تنتهي بها - أو تبتدىء بها كما يقول المؤلف - سطور قلل .

ويخص الكتاب - أو على الأصح يمثل ، دون خصص - بهله الحركة الكامنة ، أو بهله الدرامية التي تجعل الأشياء المرئية كائنات حية ، المثلثة مثلا وتطلق فوق الأسطح ، لا ترتفع فقط ، بل تنطلق لكن الحيرة تأسس من أن « الإنسان » وجه ، فريق ، رجل في مطعم يطلق على رأسه رصاصة مفاجئة ، وهكذا ، هذا الإنسان الذي كان يبدو لوهلة كأنه هو أيضا - بل هو بالفعل - شيء من الأشياء ، مرئي حسن فقط ، يصبح فجأة - شأنه شأن كل الأشياء - كائنا حيا له إرادة وتسيرة مقادير في وقت معا ، ويحمل في طوابعه شحنة انفعالية مكتومة جدا ، ولذلك فهي متفجرة جدا .

هذا ، بالضغط ، ما أعني عندما أقول إن الجهاد البصري الدقيق عند هذا الكاتب إنما ينم عن شغف بل ولع بل عن عشق للأشياء والكائنات ، أو عشق « الأشياء » - الكائنات .

في هذا السياق نفسه لن نخطئ قراءة تمازج النور والعتمة ، وتداخل الضوء والظلال ، لهذه ليست أداة أو آلية تقنية فحسب - بصرية إذا شئت - ولكنها أساسا في طلي تتصل اتصالا وثيقا بالإلهام الذي يسري في هذه الكتابة كلها ، أعني إلهام الكتابة السؤالية لا الكتابة البقينة المحيط علمها بالإجابات . وضع السؤال نفسه في الكتابة - وفي كل نشاط آخر - هو وضع لتداخل النور بالعتمة ، ويحث .

انظر في ذلك أمثلة لأجدادها :

فمن « نثار الانتظار » : كثافة قائمة بتداخل الضوء الخلفي .

صفحة ١٩

ومنه أيضا : شروخ الضوء المنقوشة في جمغة الأبواب .

نفس الصفحة

ومن « أشياء » : تبيج العتمة الكامنة في ثنايا اللحم والحرير فتعرف أن هارأت .

صفحة ٢٠

ومنه أيضا : يجتازان الليل والضوء الخافت والنهار ، ويمتزجان كشئ واحد .

صفحة ٢١

ومن « مغادرات » : تتحشر كيانات الصوت ، ويخار الضوء المعتم في المكان .

صفحة ٣٩

معا ، فيحلّ اللمس - مرة أخرى - محل الرؤية ، ويحلّ القبض بملء اليدين محل التمعّن بالنظر .
هل نلمس مصداق ذلك في أول سطر من الكتاب :

ضوء يراوغ الطريق ، يلتصق حول شحوبه البنفسجي ، يبدأ على حواف شروخ الأبواب ، ولوحق فتات الرمل المكتوس يرسم لمعان مخطوط موصولة بخطوط ظلال تتعثر حول الشبابيك المسكوكة . . .

القيم البصرية تتركز هنا مثلا في ضوء ، وفي الشحوب البنفسجي ، وفي شروخ الأبواب ، انظر الآن إلى فتات الرمل ، فهذه قيمة حسية ، وانظر إلى خطوات الظلال ، إذ تميلك إلى سمعية بصرية في الوقت نفسه .

وصوف نجد ذلك في آخر سطور الكتاب أيضا ، حيث نجد « اضطرام الظلال » و « الشبق المولم القاتم » إلى « خلف مشتمل بالسكون والنور » .

وهكذا نجد الكتاب كله يجري على هذا النمط من « الرؤية الحسّية » . ولكنها في آخر هذا الشوط سوف تتحول إلى رؤية - حسية - ووجد صوفي معا .

سوف أعدد قليلا ما أعنيه بالصوفية هنا والآن ، قبل أن أعود إلى تتبع مسارات رحلة الكاتب في هذا السياق .

فلست أعني بالصوفية هنا نسكا أو زهدا أو بخرقا مرقعة أو دروشة أو مجردا من متاع الحياة الدنيا ، إلى آخر هذه المعاني ، بل أعني بها نوعا ، نجد مصداقه في أعظم الصوفيين العرب أو غيرهم ، من النشوة والعشق ونشدان الإله في لحم العضوي الجسداني ، واستحالة الحسية إلى تسامٍ خاص دون أن تفقد أيا من لذاتها وعذاباتها .

فيذا عدنا إلى السمات الرئيسية ، أو بعضها ، في أول هذه النصوص ، فسوف نجد ، كذلك ، درامية أو دينامية خاصة تلهم لوحاته تلك « البصرية » الحسية ، المنتمية ، سوف نجد أن الألوان ، والمخطوط الدقيقة ، تلعب دورا ، وتتحرك ، ولا تخلد إلى سكونية جامدة (ذلك أيضا في الفن التشكيلي قيمة أساسية ، فليست لوحات الفن التشكيلي سكونا في المكان ، بل هي كذلك « زمانية » - مكانية ، أو إذا شئت « لا زمانية » - لا مكانية ، ولكنها حل كل حال قادرة بقومها الداخلية على التحرك - فعلا - بدينامية خاصة ، في إطار اللوحة وفي خارجها - أي في داخل نفوسنا نحن - على السواء .

انظر مثلا درامية نهاية نص « مكان » ، فبعد أن تلعب القيم « التشكيلية » - البصرية - دورها في لوحة تكاد تراها رأي العين ، ليس إلا الألوان والمخطوط والمربعات ودوران الحرف ، والأرض الغمقة ، وهكذا ، ثم ينتهي « النص » - اللوحة : « سباه نحوى بعضاً من زرق ، وعصافير تتساقط » . تساقط المصافير فجأة ، حل غير توفيق ، له دلالة طبعاً ، أو دلالة المتعددة ، فالرمزية هنا مفتوحة ، وليس في النص ما يخلقها أو يحددها ، ولكن له درامته وخبطة إيقاعه ، أو صدمة وقبه ، حل وجازة النص وتمتمته ، ولا أقول صغره أو محدوديته ، فمن الممكن أن يكون مثل هذا النص « لا محدودا »

ويتكرر ذلك على نحو آخر في نهاية نص بعنوان « لونية » ، إذ نخرج من « شكب الأزرق » ومن « قرش المرجان بالأحمر » من

يحتشد أسفله . . . وكانت الإبل تتناكح في وهج الضوء تُهيج الشبق المولم قائماً وراحلاً والسالك في سميت ينظر إلى خلف مشتعل بالسكون والنور فلا يرى شيئاً ، يذهب إلى آخر الرؤية .

انظر تمازج الحسى والمفارق : المكان والزمان : الشبق الراحل في الزمن وهو قائم ، والخلف المشتعل بالسكون والنور ، يذهب فيه الرائي إلى آخر الرؤية ، يعنى أنه يرى كل شيء وهو لا يرى شيئاً في الوقت نفسه .

ولكن . . . (هناك دائماً لكن . . .) ولأن هذا المسمى صعب ووعر وخطر المزالق ، فإن الكاتب يحقق أحياناً ، إذ نجد عنده تعبيرات مبتذلة ومستهلكة أو مخففة حقاً - مثل « قطع من مثل » ، أو من نحو « حزن الألهة » ، أو « المواكب القدسية » ، أو غيرها مما لا أراه قليلاً ولا قليل الخطي . هذا من مخلفات رومانسية غابرة بائدة كانت سطحية على كل الأحوال من أيام مجلة « أبولو » وما كان يُسمى الشعر المنشور أو الترجمات الرديئة لشعر لامارتين ونحوه ، ولا أتردد في أن أقصر على الكاتب (أملاً أن يزدجر) في مثل هذه الاستخدامات ، ذلك لأنني أحترم وأحب كثيراً ما أبدعه .

ومن هذا القبيل أيضاً تسمية نصين « سوناتا النافذة » و« سوناتا الشجرة » . لماذا استخدام « سوناتا » ؟ نعرف السوناتا في الموسيقى صيغة لها قوانينها وتشكيلها المحدد ، ونعرف السونيت - واستخدم صلاح جاهين اصطلاح « سوناتا » بدلاً منها - في الشعر شكلاً محدداً له إيقاع وقافية متروحة محددة . فلم استخدم هذه الكلمة إذن ، حيث لا أرى تمازجاً مع هذا الشكل أو ذلك ؟ المجرد فتنة رومانسية سطحية وتكرار للاستخدام المترهل والفاقد الذي أكثرته منه مدرسة « أبولو » والشعر المنشور ؟

الواقع أن القصتين انسماتين « سوناتا » لا تختلفان في كثير أو قليل عن سائر النصوص . ولست أرى مبرراً لاستعارة المصطلح ، سواء من الموسيقى أو من الشعر ، عندما يكون ذلك في غير موضعه .

وفي هذا المجرى تضطرب أحياناً موسيقية الكتابة ، في نص « رقصة » مثلاً وغيره ، إذ أحس الإيقاع والروية واللغة وقد اختلطت أمشاجها كلها ، وتعاقبت أشلاؤها ، لا في لفظة حارة قد تكون ضرورية ، بل في اضطراب تخفى هو معوق وحاجز .

هذا « الوجد الصوفي » إذن بالمعنى الذي حددته للصوفية ، وهو المعنى الذي أوثره وأمارسه معاً ، هو ما أعنيه عندما أقول إن غموض أحسن عنده ، وانبهاً الأشياء ، يشق عن تدفق للمضوية والخصوية المكنونة تحت جفاف الكلمات بل تزهدا ، وعند نكس العبارات .

لكن قبل أن أصل إلى هذه النقطة ، أحب فقط أن أشير إلى نقطتين أخريين :

أولاً : ماقلت عنه إنه حينئذ إلى الخشكى ، وردة ، على نحو ما ، إلى السردية المألوفة ، على نحو ما ، في قصتين بالتحديد هما « بنت » ، و« الدكان » . ولعني كنت قد قرأتها من قبل أن يصل الكاتب إلى نقطة البدء في رحلته الراهنة ، أثر عندما كان يتمسك به بقية في عمام مطبق وفي محاولات يائسة - تلك دائماً مرحلة حبل بالإمكان - فلما الإخفاق أو تسبح العثور على نقطة البدء الخشكى - أريد أن أقول ببساطة إن هذين النقطتين - بما أنت ترى أني أقول بلا تردد - قصتين ، فقط

في هذا السياق يمكن أن ندرك قيمة مفردات أو علامات مثل الباب والنافذة والجدار عند ناصر الحلواني ، وهي علامات ما تفتأ تتعدد وتجاوب وتتساوق على طول هذه النصوص القصص القصائد . أهو نسوق مخيف للنور ، للحورية ؟ أهو حش قايض خائض بالمحس ، بانتمية ؟ لا أظن أن ذلك تأويل مرفوض ، بل أتصوره مقبولاً ويمكننا جداً ، ولكن رحلة الكاتب سوف تحمل هذه العلامة ، علامة « الباب - النافذة - الشرخ - الشق » وما يجرى بجراها ، من الخارجى القريب المتناول الذي يكاد يكون منفرة مكرورة ومبتذلة لولا أن سياق النص نفسه يُنقلها ويحييها ببراعة وقوة جذبة . أقول إن رحلة الكاتب تحمل تلك العلامة من الخارجى الملموس إلى قيمة داخلية مضرة وفعالة ، عندما يقول في أحد أواخر نصوصه « حرف باء » أفتتح منافذ الجسد على الكون ، وأغرس الحرف . هنا - فيها أتصور - تضاف قيمة أخرى إلى النوق للحورية ، وشذاب الضوء ، والتخلص إلى السعة والانفصاح ، تضاف قيمة البحث الواسع عن المعرفة ، ولم تكن هذه القيمة غائبة قط في واقع النصوص ، ولكنها كانت « غائبة تحت ركام الأسئلة » ، أى متضمنة وكامنة . إن ميزة النصوص الأخيرة التي أسميها صوفية هي على وجه الدقة في تحمل هذه القيمة ، وتوكيدها .

ذلك أنها لم تكن « غائبة » بمعنى أنها مفقودة أو منعدمة ، بل كانت غائبة بمعنى أنها كامنة الوجود . ذلك لأنه بقدر ما يمتزج النور بالنسبة في هذه النصوص ، يمتزج الحسى بالعقل ، والعضوى بالمعنوى ، والآن المتعين المتحد بالمجرد التأمل الوجداني .

وليست « غائبة تحت ركام الأسئلة » من وضعى بل هو نص الكاتب نفسه ، الموجب بهذا الاقتراح نفسه ، كما توحى به نصوص كثيرة ودالة :

فمن « يقين العرى » نص مثل :

تواصل الجدران احتكاكها بأخصانك الأخلية في التآكل ؛
تعتصر نداحيات حواسك المرجفة ؛ تسلبك القدرة على
التصدد ؛ فتص الإجابات السائلة في ذهنك . (صفحة ١٥)

ومن « بعض من سفر » :

المطر الأخذ في الهبوط بطيئاً لامعاً ، تومض في تواتره ملامح
وجهه المسافر . . . يحمل إلى أطرافها أزمان غيبته ، وبعضها
من برودة المطر .

(صفحة ١٧)

ونص « رقصة » كله في صفحتي ٥٨ و ٥٩ مثال واضح على الخصية التي تشارف على نشوة وجد لا أجد وصفه إلا أنه صوفي ومتسام ، في الوقت الذي هو نفسه فيه عضوى وجسدى ، « لون وموسيقى » ، معاً ؛ إذ نجد أن ملامح وجه الراقصة ورأسها محددة ، معددة ، مُسَمَّاة ومفصلة ، « كلوحة مرمرية قبطية » زالت عنها ملامح القديس المجهول ، وظل ما يوحى بالقديس يمتزج النغم الرأس . الخ .

تصل هذه المرحلة من الرحلة إلى شأوها في النصوص الأخيرة إذن . إذ يمتزج الوجد والعلم ، والزمان والمكان ، أو - على الأرجح - تصبح كلها قيمة وجودية واحدة ومعقدة : « نقطة تجمع الجسد والروح » لحظة بفتيان ليكونا . . . أمنح الحرف قيمته ومعناه ، أكون الأبر كلة ، والنس و أن . إشارة ثانية أن للرمز جسداً

« كانت المحطة مزدحمة ، والطريق الذي يفصله من الحديقة سور حديدي لا يموت القبار أو الضوضاء ، أو الموت للزهرات الملوثة (كانت) ، أو الصفرة للحشائش النابتة بين بلاطات الأسمنت » ، حتى يصل إلى : « ذكرتها بأدم وحواء ، ذكرتني بالتفاحة ، قلت لها إن حواء هي المسئولة ؟ ردت أنه آدم ، قلت لقد أهرته ، أردفت لقد استسلم . سألتها : لماذا لا تغريبي ؟ صمتت . ولم يكن في الشارع الصغير شجرة لنا » .

ومع ذلك فإن إلهام السريالية يسري في كل تضاهيف الكتاب . هل أسميها « السريالية الجديدة » التي ألاحظ سرابها بقوة في معظم نصوص الحداثة المصرية أخيراً ، في أشعار جماعتي « أصوات » و« إضافة » ، وعلى سبيل المثال ، البارز المرموق في كتابات منتصر القفاش ؟

أما مفردات الكاتب المتقنة ، على نسق مرهف ، من مادة العالم ، لتصبح هي مادة النص وتشكيله معاً ، التي يتجاوب بعضها مع بعض ، بموسيقية خفية ، للتلصق منها مثلاً مفردات - أو علامات - أو شفرات : « النافذة والباب والشق والشرح » بما توحيه على الفور من دلالات ، ومفردات « الجدران والظلام » ، و« الرسل » ، و« المطر » ، و« الأشجار » ؛ فهذه كلها - وغيرها - نغمات أو نكريشات نغمية ، تتردد وتعلو وتختف ، وتتخذ مواقع بارزة أو خافتة في سلم موسيقى تتراوح تركيباته باستمرار ، ومن ثم تدنو وتنتأ دلالاته باستمرار ، وهي طبعاً دلالات لا تستغل على التأويل وإن كانت تحتل ظلاله أو أضواءه المتباينة . الرمل والفئات بحسبه الدقيقة ، ومغزى الانهيار والتفت والتفت فيه ؛ المطر سروده بالخصومة ، ورمزية الماء الشبكية ، ومغزى الانهيار - عُضْرًا ومحرراً - فيه ، والأشجار التي تتحول عنده إلى بشر فكأنها حية ومغزوة كالبشر ، وكأن البشر مقيدون بأرضهم ، مغروسون فيها كالأشجار . أما « النافذة الباب » فقد ألحمت إلى دلالتها ، واستحالتهما في النهاية إلى منافذ للجسد ، وطُرقٍ للمعرفة ، ومسالك للوجد والحب .

ومن مفرداته مثلاً « الصمت » الذي نجد مرة أنه « صمت هباري » ؛ فأنظر كيف تتحول قيمة صوتية - أو لا صوتية - إلى قيمة بصرية . ونجد مرة أخرى أنه « يتفلسف عن كاهله حبه الزمن » ؛ فكان الصمت ، وهو قيمة حسية ، موجوداً في داخل مقولة ذهنية أساساً ، هي مقولة « الزمن » ؛ لذلك أيقنا من قسّسات النص السريالي ، الذي تحكمه فوضى مهددة ، حسية عقلية معاً .

وعندما نصل إلى آخر مطاف هذا الكاتب ، في هذا الكتاب ، نجد على الفور تحولاً واضحاً يعتمد عناصره من المراحل السابقة ، ولكنه يتمثلها ويدخلها في تجربة مبينة ومشابهة معاً ، هي تجربة التشديد الصوفي - بالمعنى الذي حددته أكثر من مرة - تجربة نشوة تشتمل على كل من الشبكيّ الجسداني والتأمل الروحي ، وتتجاوز - هي كذلك - هذين النوعين من الخبرات ، لتصبح - ككل التجارب العميقة - تجربة ، أي خبرة غير نوعية ؛ فالمادة وصورها ، والرواية وكتبتها ، هما أمر واحد متعدد المستويات .

ليست الصوفية ، كما لا أتي أقول وأكرر ، هنا ، خرفية أو تقليدية ؛ هي اقتراب من وهج مشاع وتوق لا يتركز رده ، نحر عبور

- فيها سردية قصصية مغلفة وتقليدية ، مغلفة مع ذلك بلغة شعرية ومشغولة ، أكاد أقول - ولا أقول - إنها لغة مقحمة أو مستعارة .

ومع ذلك فإن قصة « الدكان » مثلاً ضرورية في هذا الكتاب ، لا في مجرد ما ، بل في مجمل سياق الكتاب ؛ أعني أن البنية الداخلية لهذه القصة ، وجود صندوق الأسرار غير المفصّل عنه حتى النهاية ، هو مجاز ومقابل لبنية الكتاب كله ، وهو صياغة أخرى لما يسميه الكتابة الإشكالية ، أو ما أسميه أنا « الكتابة السؤال » ، وهو سرية أخرى بنص الكاتب : « يكمن العنن في خاطرة تشبه المكتبة » (ص ٤٨) أو « يعمد السيف ، يوده الزمان المضطر في صندوقه » (ص ٦٨) .

ولعله من هنا ، فقط ، جاءت هذه القصة . أما النقط الثانية فهي ما أقول من أن الواقعي عنده مضفور ضمناً بحكما بالحلمي والسرد القصصي تخامره أنفاس الشعر ، واليومي العادي لا ينقسم عن السريالي .

في هذا المعنى يمكن أن أزعج أن الحس الرومانسي عند هذا الكاتب - فإن عنده حساً رومانسياً حقيقياً - كامن وقائم (انظر نص « وهلة » على سبيل المثال ، حيث تمجده واضحا جدا) :

« نسط جريدة مسائية ، ونقرأ بعمق ثقيلة ، ونشرع في السكون ، ويهدر الضجيج ، ويصبح الكشك المظلم مصباحاً بعيداً .. يغيب لوهلة الضوء ويغشاك حلم الابتعاد » .

وهكذا ، صحيح أنه يُعدّل - بسرعة - من نغمات الرومانسية بل من مفرداتها ، فيمزجها باليومي العادي أو بالتأمل الشعري إلى آخره ، ولكنها تبقى - بمعنى حسن - سارية في هذا النص وفي غيره . أقول ، إذن ، إن هذا الحس الرومانسي يستحيل عند الكاتب إلى مشهد سريالي - وهذا تحول طبيعي وكأنه يكرر التحول التاريخي - ويظل المشهد السريالي غير مُنْبَت عن المشهد الواقعي ؛ فهذا كاتب التداخلات والتمازجات ، أو هو بحسب نصوصه نفسها كاتب للتكسرات والمغادرات والمداخلات والمراودات ؛ هذه بالفعل لغة رؤيته الحقيقية .

انظر مصداق ذلك - واضحا جلياً - في « مداخلات ليلية » (ص ٥٢ و ٥٣) ؛ وهو نص كثيف الشعري ، كثيف الشبكية ، ولعله يُذكر أحياناً بما كتبه « بودلير » ليس فقط عن خلاصته المشروقة ، أو عن عشيقته الخلاسية ، بل في الروح الجسدانية المتشغلة في النص ، وفي سريالية الرؤية ، وسريان الحرية المشرقة لفوضى اللاوعي ، أو فوضى ما تحت الوعي ، وفي تمازج المقولات التجريدية والمتينة ، والإشارات التراثية أو الأسطورية الغامضة المستعصية على الفهم ، ومرة أخرى لمحات من « ألف ليلة » ، وأصداء من سام و بودلير ؛ ومقاهي الرومانسية وحروف النصين الشكلايين ؛ تلك أصداء كثيرة وثقيلة في نص قصير ، ولكنه يبقى في تصوري من أغنى نصوص الكتاب وأجملها أيضاً . وضموض الحس فيه وانبهام الأشياء ؛ عتجج بحسوبة عضوية خاصة .

أما شعر الواقعي اليومي بما يشارف اللامبالاة بل السخرية بالذات فهو أيضاً له مساره ومستقراته في نصوص الكاتب ، انظر على سبيل المثال « سوناتا الشجرة » :

ما لا يمكن عبوره ، يكابد الكاتب — كل كاتب مَعْنَى وَمَعْنَى — دائماً في هذا السياق ، مهاجمة المحال ، ولا يفي بكرر المكابدة بلا انتهاء . استعالة اللغة الصوفية مقررة ؛ فلا يمكن نقل الخبرة الصوفية تلك إلى ساحة اللغة ؛ هي بطبيعتها تتأبى وتتنمى على التعبير بكلمات أو بأى شيء . ومن هنا كانت صرخات وجد الصوفيين ؛ ومن هنا مرادتهم التي لا تكف للثبات وغير معاً من يثار الكلام ومنظوماته ؛ ومن هنا ما يشبه الأحلام وما يشبه الهذاء في أعمالهم . من هنا شبه النص الصوفي والنص السريالي .

ما من شك في أن الموقف المعاصر ، الآن ، من الصوفية موقف صحيح ، في حدوده ، إذ يرى أن لها قيمة تاريخية واجتماعية ومعرفية ، في أنها بالتحديد مقاومة للآليات السائدة ، واعتراض فعال على النظم الغالبة ، واحتجاج أساسى قائم ضد أنساق المعرفة المكرسة ، وخاصة فيها يندرج تحت العلاقة بالمثل ، وفي أن علاقة الصوفيين العظام بالمثل لم تكن — ولا يمكن أن تكون — علاقة التسليم والإذعان والقبول بالمألوف ، بل هي أساساً علاقة سؤال ، وبحث ، ورحلة هذاب ووجد .

ولا غبار هندي في ذلك كله ، إلا في أنني أرى المطلق ، أساساً ، إنسانياً ، وليس هندي مطلق ، إلا في الإنسان ، وهو بطبيعته يقين ملتبس موضوع من البداية للسؤال .

أما استحداث دلالات جديدة لها يسميه الصوفيون القدامى « الحرف » فهو من حق الشعراء والفنانين الجدد ، بلا جدال . واستيلادنا للجديد في « الحرف » ليس اتباعاً لنمط ، ولا ضرباً في سبيل معتبة مطروقة .

وهو ما يحاوله ناصر الحلوانى ، بتجميع متراوح ، في هذا العمل ، في هذه المهاجمة للمحال .

وفي « مرادوات الوجد » ، و« حرف » ، و« مدائن البدء » ، و« أول الرؤيا » ، حل الأخص ، سوف نجد آثار هذه « المهاجمة للمحال » ورسومها .

تعمد التجربة وتكتف وتغمض ، ولكنها تستضيء أيضاً وتظهر من كثير من الفصول الذي كان يحى أحياناً في أعمال الكاتب المبكرة ، ولا تخلص أيضاً من بعض اختلاط وبعض اضطراب — فهذا هو أوهام أشواط الطريق .

« خطك حروك فبر إلى أوضر تبتغيها » .

ليست رحلة الفن مجرد رحلة جمالية فقط بالمعنى الأيسر للجماليات ؛ هي رحلة كشف معرفي ، أو — حل الأصح — بحث معرفي لا يبين ولا تزوده العقبات . هذا من معاني الخبرة الصوفية ؛ خبرة الفن والحياة معاً ، وخبرة السؤال الذي لا يكف .

وحل فرار الخبرات الصوفية التراثية يأتى التشكيل الحوارى في هذه « القصص القصائد » ، حصراً محورياً . وكان التشكيل الحوارى هو أيضاً من خصائص الخبرة الصوفية تلك ؛ لأن الحوار هذا معناه سؤال متصل وليس معناه العثور على جواب قطعى . ولكن السمة الجديدة المهمة هنا هي ذلك المزاج أو المزيج الذى يجمع بين استلهام النص الصوفى التراثى واستلهام نص « ألف ليلة وليلة » لغناه الشعبى وشمته الرمزية الهائلة ، التي لم تكند تستكشف بعد ، في أدبنا ، إلا

إذا استثنينا نصوص بدر الديب : « نوقة الجارية » ، و« قمر الزمان » ، وحاسب كريم الدين » ، وبعض النصوص في « ثراها زعفران » .

وقد يمين لقارىء معين من قراء هذه النصوص أن يسأل : أين « الإنسان » ؟ بمعنى الإنسان « الواقعى » الذى يعيش في المجتمع الذى نعرفه ، هنا ، في هذا الموقع من الأرض ، في هذه الحقبة من الزمان ؟

لا إجابة هندي إلا أن أدعوه ، مرة أخرى ، إلى قراءة هذه النصوص كما ينبغي لها أن تُقرأ ، أى أن يُقرأ لا كما هوهده الكتاب الدين سما أنفسهم « واقعيين » ، ولست أظنهم من الواقعية بشيء ، ولكن كما ينبغي أن يُقرأ « الواقع » المعقد ، الغنى ، المتعدد الطبقات ، المفتوح الدلالات ، الذى ينضوى تحته الحلم ، والشعر ، وجموح التصوف ، جميعاً .

هذه نصوص لا تقبل سهولة التلقى ، ولا فجاجة تصوير مغلوط عفا عليه الزمن ، عن « الواقعية » باعتبارها شعاراً وصيغة تقليدية نمطية .

إن سرية هذه القصص — القصائد ، وسحرينها تبحان لك إدراكاً أعمق — واقرب إلى الجوهر — لهذا الواقع الأعمق ، والأقرب إلى الجوهر .

ولم يكن من الممكن أن تكتب هذه النصوص إلا في هذا الموقع من التاريخ ، ومن العالم ، ولكن لعل مزيتها أنها ، أو أن هذا المجرى من الكتابة ، حل تاريخيتها ، يمكن أيضاً أن تتحدى التاريخ .

وفي النهاية ، فما زالت قضية السردية — مهما كانت سماتها — في هذا النوع من الكتابة قضية محورية .

وهنا أستطيع أن أخلص إلى أن القصة الأساسية في كتابة ناصر الحلوانى — من هذه الزاوية — هي سردية داخلية ، تستند إلى العناصر اللونية البصرية ، الحسية العصرية ، والوجدانية التأملية .

وكما هو المتوقع هنا في إطار الكتابة الجديدة ، الكتابة عبر النوعية ، القصة القصيدة ، فليست هناك حبكة بالمعنى التقليدي أو المتوقع ، ولا حدث خارجي مفصل أو غير مفصل ، بل ليست هناك تقنيات تنتمى إلى ما أصبح اليوم « حساسية جديدة تقليدية » : كلاسيكية الآن ، من نوع المونولوج الداخلى ، أو كسر الزمن وتداخله ، أو حضور الحلم ، أو استحداثات في اللغة — هذه مواضع السردية الظاهرة في كتابة الحساسية الجديدة التي عمرت الآن ما يقرب من عقدين من الزمان ، وهي مواضع لا محل لها في نهج القصص — القصائد ، أو الكتابة عبر النوعية ، فكأنها مواضع قد رسخت وقُبلت واستُويجت ، وفرغنا من أمرها .

أما القصة — القصيدة ؛ الكتابة عبر النوعية ، فلها مواضع أخرى ؛ مواضع السردية الداخلية الباطنية ، التي تفيد من تقنيات الحساسية الجديدة وتستوعبها بالطبيعة ، وتتجاوزها .

القيمة الشعرية أساسية هنا ، وقيمة التكتيف ، أو الصفاء ، أو بيوريتانية النص ، تُظهره وتظهره ، هي التي تغزل المكانة الأولى ، وقد كانت هذه القيم موجودة أو كامنة في تيارات معينة من التيارات المنضوية تحت مظلة شاملة أسميتها « الحساسية الجديدة » — ولها معنى « تاريخى » محدد — أما هذه النوعية من الكتابة فهي تعتمد اعتماداً

هذه الكتابة الجديدة ، على نحو يشكل ملمحاً يكاد يكون مميزاً وفارقاً .

في الكتابات التي ارتادت هذه الساحة ، في الأربعينيات وما بعدها ، كانت - وما زالت - السردية الداخلية تفقد من الإيجاز والتضيق كما تفقد من تقنيات أخرى من نحو التحليل والتفصيل والغوص وراء دقائق التفصيلات إلى حد إيقاف زمنية النص وتثبيت حركته الظاهرية ، حتى لا تغفل من المشهد الداخل شاردة ، وحتى يلم النص بين دفتيه المنبسطين كل جنبات هذا المشهد ، فسبحاً وغائراً في الوقت نفسه .

أما « القصة - القصيدة » الجديدة فتكتفيها ضربة أو خطفة من هذا المشهد ، قد تبتعث وتوحى به حياً ، وتومئ إلى تمامه إيماء مفصلاً ، وقد تقتصر على مس جانب دال من بين جوانب كثيرة غير مفضوضة .

ربما كان تحليل آلية السرد الداخل يقضي بنا إلى كشف مقوماتها ، وحركتها ، فإذا كانت تعتمد الخفاء ، والباطنية ، فإن حركتها هي أساساً من المفتوح - أو « الموارب » ، العلوي ، الذي يقع على السطح - إلى المغلق الغائر في العمق ، من السفح إلى القبر ، ومن البوح إلى القبض . ولا تكاد بدايات النصوص ونهاياتها تخرج من هذا النسق من الحركة إلا لكي تعيد تأكيده مرة أخرى ، ومن ثم فإن علاقة الداخل - الخارج هي في الوقت نفسه علاقة العلوي - التحتي ، وأخيراً فإن هذه الآلية تقوم على التعددية - الواحدة في المحاور يكاد يكون حضورها مع اتجاهات حركة النص الأخرى : من الخارج إلى الداخل ، من السطح إلى الغور ، من الكثرة إلى الفردانية ، أي - بعبارة شاملة - من المحيط الخارجى إلى النواة المركزة في العمق .

وبند أول كلمة في الكتاب يتأكد هذا المعنى : « الإيهال في الحفر » .

في أول نص :

« وبوغلن في الحفر »^(١) سوف نجد أول فعل في السرد هو فعل الفتح ، وأول نظرة هي نظرة العين التي تقع على « فتحة » أخرى .

« داليا ، حينها يفتح دولا به الصغير الأحظه . كيس من قماش أزرق بهت لونه ، وفتحة مربوطة بخيط رفيع دقيق يكاد لا يبين » .

في هذا النص تتكرر أفعال الفتح ، بوصفها محوراً أساسياً وليس مجرد أفعال عارضة ، فهناك فتح الشباك ، وفتح الشنطة ، بعد فتح الدولا ، وفتح الكيس ، وليست هذه « الفتح » نهائية ولا كاملة ولا مفضحة ، بل هي اتجاه ، وحركة ، وليست هي تمام الفعل ، بل هي ملتبسة ، لا تسفر عن كنوزها ، ولا تفصح عن غيبتها ، لا تفصح المستور وراءها ، بل ، على العكس ، كلما « أوغل » الفتح في فعله ، زاد دخوله إلى الباطن ، وصار غموضه دكناً ، وغار إلى عمق يزداد بعداً .

ليس فعل الفتح - أو الافتتاح - إلا بدء حوار مع الباطن المدفون . هذه هي الاستراتيجية الدائمة في مسألة الوجود - النص ، عند هذا الكاتب .

فهو في النهاية ، ومهما غاص في جسد نصه - جيد الوجود -

أساساً على هذه التقنيات ، بحيث يحل اللون ، مثلاً ، مجرد اللون ، محل الشخصية أو جزء من الشخصية ، وتأن اللغة ، مجرد اللغة ، في مكان السرد - مهما كان السرد متقطعاً ، متداخل الأزمنة ، حلمياً أو محايد النظر . ومن هنا كانت الشعرية محوراً أساسياً وليست مجرد حيلة تقنية ، أو عنصراً بين عناصر أخرى .

ومن هنا أيضاً ، ربما ، جاء « سحر التصغير » أو « غواية الوجازة » التي بدأت بها هذه الدراسة ؛ سر المنمنمات الذي يطوى جناحيه المغلقتين على إمكانات الشساعة والسعة التي لا تكاد تكون محدودة ، والتي تقطر وتنشئ تلك الصدمة التي يحتمل ألا تكون عمتلة لو أطلقت على المتلقي بكل تفجرها .

•

٢ - متتصر القفاش

ومتتصر القفاش مبدع آخر موهوب ، ذكي وقادر . وهو من أبرز شعراء « القصة - القصيدة » الحديثة .

وكتابه الذي نعرض له هنا نص واحد ، على تنوعات متعددة . وهو نص مفتوح المواجه والمساب ، قد يكون ملتبس المنرجات ، ولكنه يقوم على نواة محورية شائرة هي مسألة الوجود - مسألة النص ، أو على الأرجح مسألة « النص - الوجود - النص » .

ليس في نصوصه حكاية تحكى على النحو المألوف في ذلك ، حتى لو كانت تقنيات الحكاية هي تقنيات « الحساسية الجديدة » من تشابك الواقع والحلم ، وتداخل الأزمنة ، وشاعرية اللغة والرواية ، والتباس الأسئلة ، وكسر النمطية ، وتفتت الشفوف والأحداث ، إلى آخر ما كرمته كتابات الحساسية الجديدة (التي أصبحت اليوم تاريخية) من تقنيات وطرائق للرؤى .

تجاوزت « القصة - القصيدة » - أو « الكتابة عبر النوبة » - هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاتها ، وتمثلتها حتى خلدت هذه الإنجازات ، اليوم ، مأخوذة مأخذ الشيء المسلم به ، وسارية في جسد الكتابات الجديدة مسرى المفومات الأولية التي هي من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريباً .

ولما آلية السرد عند هذا الكاتب هي آلية الخفاء ، والباطنية ، والجوانية .

والخفاء هنا ليس الكتمان الكامل ، ولا استغراق الدلالة . والباطنية ليست هي المصطلح التاريخي بل اجتهد محدث في تعريف طريقة سردية . والجوانية ليست مجرد الوجه الآخر الداخل للظواهر اليومية ، وليست مجرد الجانب المكس لما نعرفه ونراه في مجرى حياتنا اليومية العملية ، بل هي آلية دينامية متحركة وفعالة ، ولها أكثر من مستوى واحد للحركة .

آلية السرد الداخل ليست جديدة ، بطبيعة الحال ، كل الجدة (لها الجديد كل الجدة تحت الشمس) وليست تقنية مقصورة على هذا الكاتب وحده من بين مجاليه . ولما المناط هنا هو سيادة هذه الآلية وغلبيتها على كل نصوصه - أو على كل هذا النص الواحد المتعدد النغمات .

هي آلية تقوم هنا على الوجازة والتكثيف والتركيز التي هي سمات

حركة العملية السردية إذن هي ، أساسا ، من المفتوح ، جزئيا ، إلى المغلق البؤري ، من المنبر ، في حدوده ، إلى المغلق المستقيم الكثيف الدلالة ، هي التي تحكم هذه النصوص كلها ، مع تراوح للتنغيم ، وتلمس للمفتوح مرة أخرى وبخاصة في النصوص الأخيرة .

في « الجرح »^(٣) ينكشف الشارع أمام الراوي ، في البداية ، وينتهي النص بـ « إيماءات » لا بالإفصاح ولا السفور ، بل « بما يشبه حياة » فكانه يقارب الموت .

في « يصعد »^(٤) يبدأ النص بـ « نغمة تمنح من بين ثنايا الأشياء رؤية فتحة الجلب » . وحل الرغم من أن العنوان قد يشي بعكس آلية الحركة التي استكشفتها فإن واقع النص أكثر صدقا في الوشاية عن عملية المبطون ، ومع أن البطل قد « يصعد » في النهاية إلا أنه « لم ينظر » ، فقط أبصر الجذوة المتزوية التي طالما أخفاها عن الأعين « ثم اتجه إلى الباب الموصود ، فتحه ، وخرج في صمت » .

سوف تلتقي كثيرا ، في نهاية هذه النصوص ، بعملية تبادل « الصمت » و « الانغلاق » وحلول الواحد منها محل الآخر .

رأينا أن « الإيماءات » التي توميء إلى « ما يشبه الحياة » - فهو إذن ما يشبه الموت - قد حلت محل الظلمة والانسداد ، وسوف نرى في « أفق الحرف »^(٥) أن مهمات لا تفصح عن شيء محدد ، أو أغنيات نحس كلماتها فقط هي النغمة التي تاتي قبل نهاية النص ، ويحدث ذلك في عدة نصوص ، إذ أخذ الراوي في صمت ينتقل بين الأوراق في « ما يسطرون »^(٦) ، وفي « المشق »^(٧) يكمل « ما نقص من المفاحاة » من غير الفاظ .

هل أن حركة النهاية في النصوص - في اتجاه الصمت ، والظلمة ، والغوص إلى الكين العميق - وإن ظلت هي الحركة الرئيسية إلا أنها ليست الحركة الواحدة الوحيدة ، في معظم النصوص ، وحل الأخص في آخرها ، « سوف نجد حركة أخرى نحو أهل ، تتصافر مع الحركة الأولى ، وترفع من قيمة وقعها .

في « ملء المدى »^(٨) سوف نجد أولاً أن الراوي يقول « أبحث عن وشمون وأطون إيماءات صمتهم » . والوشم كتابة سرية وسحرية كما سوف نرى ، ولكنه في الوقت نفسه يعرف أن « ما صاح به قد تردد بين الشيطان »^(٩) ، « فحركة الصيحة والهاثف تتصافر وتتضاد في الوقت نفسه مع حركة البحث عن سرية الوشم والصمت وباطنيتها .

سوف أهرس سريعا حل حركة البدايات - مرة أخرى - لكي أخلص فيها إلى ازدهاجية حركة النهاية .

في النص الرابع « يومض من بعيد »^(١٠) نجد البداية في « النظرة » : « نظر نظرة واحدة » . والنظرة - بطبيعة الحال - فتح ورؤية واستنارة . ونجد النهاية في فعل « المنس » ، لا النظر ، وفي ابتلال أصابع القدمين بقطرات الماء ، حل نحو يوحى ببداية فعل العرق . والفرق هو امتلاء الفم بالماء . وقد رأينا كيف انتهى النص الخامس بالتنقل في صمت - والقراءة ، في حين بدأ بالسلمة ، وهي أول الفاتحة ، وللمناغمة أكثر من إيماء واحد بالطبع .

وفي « المشق » نجد البدء في الاختسار ، أي التطهير ونفى

لا يعود إلينا بذرة الحقيقة الساطعة الناصعة ، بل يوزل في السؤال والاستبهام . هذه هي آلية السرد الباطني الأساسية في كل نصوص هذه الكتاب . فهو سرد يقوم على فتح المشكلة ، وطرق الأبواب ، ووضع الأسئلة ، وإلقاء حزمة من الضوء ، وبلاستمان مجموعة من التقنيات الحدائية ينتهي - أو حل الأصح لا ينتهي - بالذهاب إلى عمق أبعد وأكثر باطنية ، يوحى - بمجرد كثافته - بأن إعادة طرق الأبواب ضرورة لا معدى عنها .

في النص الأول ، دلالة « الحفر » وذهابه إلى الغور ، لا ينبغي أن تفوت القارئ . ولكن الحفر هنا ليس فعلا واحدا ولا بسيطا ، الحفر فعل معقد ومركب ، يشارك فيه أكثر من جانب ، أو أكثر من « فاعل » ، فما من شخصيات هنا ، بالمعنى المألوف ، مع وجودها وحيويتها في وقت معا . ذلك بأن « البطل » يروي كيف وجد تلك الفتاة الغرغرية ، امرأة عارية تماما ، وحل صدرها موشوم اللوس والفتاة الراقصة ، فهذا رسم موجود عليه رسم . وهناك ثالثة طلبت منه أن يحفرها فوق صدرها - هي كذلك - وهي الآن محبوب البلاد ، ثم يقول : « أتق أنني حفرها على صدور الكثيرات » . وأخيرا يختم روايته : « أنظر لحظة أن يأتني جميعا ، سأطلب منهم أن يحفرها فوق صدري ، ويوغلن في الحفر » .

فانظر حركة تبادل - وتتاسل - فعل الحفر ، وانظر تعدد هذه الظاهرة وواحدية الأساسية .

وبغض النظر عن المعنى العام للحفر الذي سأتناوله في قسم تال من هذه الدراسة ، فإن « الحفر » حل الصدر العاري الموشوم هو أيضا حفر عن قيمة ، وعن دلالة ، بل هو أكثر من ذلك ، هو الفعل الذي لا يعود البطل بعده بحاجة إلى شيء ، لا إلى كلام ولا إلى فعل ، « ربما أعود إلى البيت » ، فقد اتحد ، في هذا الفعل ، بالسر ، واكتسب لنفسه القيمة ، حفر على صدرها وحفرت هي الواحدة الكثيرة على صدره . وبذلك تم مستوى أول من الحوار .

ولكن السر ظل مغلقا ، والعودة إلى البيت صمت وروء للأبواب على سرها ، « سأصمت تماما » . فإذا كان قد قال ، في مجرى النص ، « أخاف أن تتلاشي وتضور داخل » ، فإنه بعملية الحفر والغور والصمت قد توحد بها ، فما من الممكن أن تتلاشي بعد ، بالضبط لأنها بهذا قد « غارت في داخله » وأصمت جزءا منه لا انفصال له عنها .

مع ذلك فإن « الواقع السرد » هنا (بما فيه من خفاء ومن باطنية الشفرة ، ومن حركة النص الذاهبة إلى الاتساع أولا ، ثم إلى البؤرة الداخلية) قد هسه وتسانده وتشره « واقعية السرد » ، بما فيها من تفصيلات بارعة الذكاء ، ومن حكي شائق ، ومن سلاسة في تعاقبية الأحداث يطلب من أن أدق في أشياء أهمها (هو) ، ومن بناء للتشويق وفي التجهيل ، فهذه فانتازيا مرهفة ومركبة ، تتبادل فيها تأثيرات « واقعية السرد » القريب السهل التناول مع « الواقع السرد » المتنس الذي حذفت منه الإشارات المرجعية الواقعية ، أو التبريرات أو الشروح انشائية ، التي تأتي في متن النصوص التقليدية لكي تسهل على القارئ تلقي الحكاية ، لا مبر وجهه ، ولا تيسر كسل القراءة الأثير المألوف عنده .

هذه الفانتازيا ، بقوة هذا التبادل ، ويفضل هذه الآلية ، تبدو طبيعية جدا ، وكأنها هي حتمية .

و« انتهت - في « وقع الخطى »^(١١) - لوجود الكثير من النوافذ المفتوحة تتسرب منها أشعة ضوء محاولة الامتداد إلى آخر مدى ، وفي الوقت نفسه لإنه « بعد صمت طويل . . . (هناك) سبل لم تضمها خرافات ، وخطى آتية من بعيد ، وحيون تكشف ما نأى » .

ها هو ذا وقع الخطى يوغل في الحفر ويصعد ، ملء المدى .

ومن هنا يأتي خفاء التعليل في هذه النصوص ، أو التعليل السحري للأحداث . فإما من شرح منطقي ومعقول للأسباب التي تترتب عليها أحداث ما ، إن البتة يبي ، مثلاً ، لكي تحفر أرضه ، وتكشف الخبيثة فيه عن المرأة موشومة الصدر . وأحداث كثيرة تُترك لنا ، دون أسباب .

ليس عكوف هذا النص على غيآت الآثار ، ونقش الأحجار ، وبواطن الأغوار ، وما يدور في الأبار ، ومثل الأسرار ، وهكذا ، وهكذا ، من قبيل الصدفة أو الفضول ، بل هو من صميم طبيعة هذه الآلية السردية ، التي أسميتها الباطنية أو الداخلية أو الجوانية .

إن هذا النص - مثل بطنه - « يخفى وجهه بيديه » .
يأتيه صوت النقرى من بعيد : « . . . غطَّ وجهك وقلبك » .

ورداً على سؤال الجميع لماذا لا تكبر الكتابات والمنمنمات بجهيم هذا النص المتعلق بالسرية جفاً على وجوده ذاته : « إن وضوحها لا يُقدَّر عليه » ، لأن الكتابات والأشياء التي لم يفهمها « لوطلت داخل كان أجمل » . « إن كلامي سيفقد حلاوة السر والكتابة » . إن الرسائل « تحجب كلماتها ، وتذكرى - فقط - بوجودها » ، ويشف عنها الزجاج « دون ابتغاء الوضوح » ، لأن « الكلمات نات بمعانيها الأولى » ، « وبدت . . . آتية من كتاب مجهول موضعه » . « إن ما يتبدى لك في الطريق دون أن تحسده هو دليلك » .

هنا سوف نجد عقيدة النص واستباره بطبيعته .

ذلك أن كل نص إبداعى ، عدى ، هو أولاً وبالتحديد نص نقدي . أما وهم النص الفطرى الخوش الملمَّم رأساً من خُبَر ، دون أن يمين النظر في ذاته ، حتى من وراء ذاته ، فهو وهم قصير العمر ، قريب الذبول والجفاف ، لأنه يبقى على السطح ولا قوة له على أن يضرب بجذوره في العمق الضرورى لغذاء كل إبداع ، أرض الفكر وأرض الأسئلة الكبيرة في ساحة المعرفة .

وهذا ما يضرب معظم إبداع أجيالنا الجديدة - والقديمة أيضاً - بالقصور ، ويضرب الأجل ، وتفاهة الملاحظات الظاهرية مهما بدا من براعتها ودقة رصدتها الخارجى .

وهو على وجه التحديد ما يظل مصدر الشراء القادح العظيم في نصوص « بدر الديب » على سبيل المثال ، وهو ما أصل ، مُلبَّحاً في الأمل الخبيث ، ألا يفيض أبداً عن كتابات الروائية الشعرية القدية معاً . دون فصل قاطع بين هذه الأنواع ، وهو أيضاً ما تنسرد به نصوص « نبيل نعوم » المجهول ، الذي أحده من أسلاف هذا الجيل الحديث في تيار « القصة - القصيدة » .

وذلك ما يستند إليه بقوة نص متصغر الغفاس ، في بداية رحلته .
القيمة الفلسفية هنا - أي كانت درجة نفاذها وإحاطتها وستواها ،

الأدران ، والمودة إلى أصل النقاء ، تقترن « بالتحديق في فتحة الكيس الكبير » ، وينتهى « العشق » بنص جميل :

« أحدثت تتسمع لصوت قطرات الماء وهي تسقط على الأرض ، وصار يأتبها ويمن في البعد ، تحتضنه ليسكنها ويزول في الصحو ، حريها يكشف الطريق ويزيد من العشق . وأكمل لها ما نقص من المفاجأة » .

فهنا عناصر الماء - الفرق - الصمت ، والبعد والغلو فيه ، والسكن إلى الاحتضان - بما يعنى التوحد والاندماج - ضد التفتح والانفكاك . ولكننا نجد ، في مقابلها ، عناصر كشف الطريق وإكمال النقص بالبرح والتجوى ، وهي حركة مزدوجة ، لكن النغمة الأساسية مازالت داخلية ومتجهة نحو العمق ونحو البؤرة .

والماء أو الفرق له دلالة الفرويدية بوصفه شفرة للجنس ، وشيفته الحسية واضحة . فكان البصر ، أو النور ، أو الفتح ، هو استهلال هذه الحركة نحو « المصرة » على مستوى معين ، وكان اللمس ، والشم ، والوصل الحميم ، هو نهاية هذه الحركة الأولى ، باتجاهها إلى « معرفة » أعمق وأكثر خوراً ، وما تلبث الحركة أن تعود في دائرة أصغر ، وأصغر ، حتى نقطة البؤرة الكثيفة المظلمة ، المحتشدة بالمعنى ، مرة أخرى ، بلا انتهاء .

وفي النص السابع يتسلل « أفق الحرف » يتسلل الشعاع من خلال الظلمة التي تُغشى الغيو ، فيبدأ النص رحلة بحثه المعتادة ، ولكنه ينتهى بالتزام الصمت ، لأن المهمات لا تنصح من شيء محدد ، والأخيرة مع ذلك تنفذ إلى الخارج وإن كنت لا تحس كلماتها ، وتلمس الرؤيا . فهذه هي نهاية الرحلة بالتمسك لا بالرؤيا الكاملة ، بالمهمة لا بالإفصاح المحدد . ومع ذلك ففي مقابل ذلك حركة متجهة إلى الخارج ، لا تقبل الصمت الكامل ، لها من صمت كامل قط ، والصمت هو في الوقت نفسه نوع من البوح والإفشاء ، ودلالة .

لن نجد في النصوص جيماً إلا ما يكشف (ويغشى) ، هذه الحركة التي تذكّرنا بأن « ملمس الأيدي . . . قد فهم داخل القبو » ، وأن رحلة الغوص الغائرة إلى الماضي هي ، محاولة فتح ثغرة في القلب الحجرى ، بالنظر ، ثم تملأ الغرفة بشخوص الماضي ، فإذا امتلأت فقد أخلق الفراغ وحل الامتلاء الذي لا ثغرة فيه ، وإذا كان « نسج المسافات » يبدأ بالعين التي تخلق فإن امتلاء المكان مرة أخرى ، وشغل كل فراغه المحاورات ، أى بالكلام المحتشد - لا التحديق - النور ، هو منتهى وإعادة مبتدى هذه الحركة اللزوب . أما في النص الأخير فإن الدوائر الكبرى يتخلق محيط كل منها على دوائر تتألى في الصغر حتى نقطة المركز المنقرضة ، « فهذا أوضح تقرير لحركة السرد وحركة البحث عن الجمالية وعن المعنى وعن القيمة معاً ، بنص النص نفسه . أما النهاية هنا فسوف نجد مازداً مزدوجة : « الفواصل والأسباب والأوتاد التي تشغل الفضاءات » من ناحية ، وما « بمنحك أن تنصت له وهو يقرأ أول شطر من القصيدة ، وتبصر في اللحظة فصائد من هتفوا بالأساء » .

إن النص يقول لنا دون مواراة ، في « شطآن » :

« إن رهبي بدلت لي قسادة صلب التحق والتكشف » ،

وهي تصل في ذلك هنا ، وأحياناً ، إلى درجة عالية - تحمل عمل القيم التشكيلية أو البصرية البحث ، التي نجدتها في نصوص « ناصر الحلواني » مثلاً ، ولكنها لا تنفيها عن ساحة النص بأي حال .

استبصار نص متصير القفاش ، إذن ، بقصيدته « الباطنية » (بالمعنى المحدث وفي السياق الفني فقط) هو إدراك سارٍ في تصاعيف النص بمعنى شمعنا النغرى : « لن نقف في الرؤية حتى ترى حجابي رؤية ورؤى بقى حجابي » .

هذه الكتابات « كنت سألقها بقطعة من عباء » ، ولكنه لم يفعل . هذا هو الغطاء - الحجاب - الصمت ونفيته معا ، « مناطق في الحلم تبحر دون قول » ، هذا هو الكلام الذي يظل محتفظاً بحلاوة سرته ، الإفضاء دون التفاض .

في النص السادس سوف نجد أن الشخصية الأنثوية « ترى حريها الآن فتشعر به بتشكيل وفق أشيائها » . أشيائها هي حليها ونفوشها ورموزها ، هي « كتاباتها » بمعنى من المعاني .

النص في « شطآن » يسائل نفسه :

« هل استقرار المركب في داخل هو السبيل الوحيد لرؤيته ؟ أرغب أن يراه الجميع ، ويطلبهم شراعه إلى آخر مدى » .

ومع ذلك فهذه كتابة - موشومة عارية الصدر - « لن تذهب إلا إلى الذي لم ير » ، وهي « حل هيئة زهرة وريقاتها تميل إلى الداخل » مثل حقن الزجاج المسافرة في خضم الأمواج ، تلك نفسها التي « يشف عنها الزجاج دون ابتغاء الوضوح » .

لعل هذا الولع بالداخل ، بالخبوء ، بالكين الكئيب ، هو ما يعطى « للبيت » موقعا مهما بل محوريا في هذه النصوص جميعا .

والحال أن الداخل هنا ليس فقط هو الداخل النفسي السيكلوجي البحث ، ولا هو بدهة مجرد الداخل للخارج المرئي الظاهري ، ولا هو - فقط - ذلك الداخل الترائي - الغوص وراء لحظة من الماضي الفرعون الحى أو الماضي العربي الحى ، هو ذلك بالتأكيد ، لكنه إن صحت رؤى « داخل نصي » ، يقع في سياق الفن ، إنه يقلب النص من حكاية أحداث ظاهرة تجري على سطح الحياة ، إلى سردية جروانية تجري فيها دراما تأملات وأسئلة وبحيث وجدان لها منطقها الخاص المترتب على آلية سردية خاصة ، حددتها في اتجاه حركتها النصية .

هذه إذن كتابة سردية وقبرية ، إنها كتابة الخبيثة ، كما أنها خبيثة الكتابة .

إنه « يشعربه » (هذا المكان - أو مكان النص) في داخله ، بل الآن يرى أنه كان يحمله ويحفظه في داخل المنطقة التي تغيب في انغماس ضوه كثير .

ومن ثم فإن داخلية النص وغيوبته في حمرة الضوء الكثير توميء إلى علاقة الداخل - الخارج ، الظلمة - الضوء ، التي تفسر هذه النصوص .

انظر إلى كل هذه البيوت والشوارع والمزارع والنخيل والأعمدة ، التي كانت مرسومة في الخراط ، موشومة محفورة منقوشة - أى مكتوبة ، بكلمة واحدة - وقد خرجت بإشارة من يديه ، لتأخذ مكانها

في صمت ، أى تجسمت وتعينت واكتسبت أو استعادت وجودها الفعل ، تلك هي الفتاة الفرعونية نفسها وقد تجسدت وراحت تجوب الأرض ، تلك هي المراكب المرسومة التي تخوض غمار موج النص وقد أطلقت أشعتها ، بل إن المعجوز - وهو نفسه رسم - يتجسد ، ويوجد في الخارج ، خارج الرسم أو داخل الكتابة ، لكي نعرف أن المركب المرسوم - الموجود المتجسم ، هو أيضا وشم على صدر المعجوز الذي هو نفسه وجه مرسوم ، يقول كذلك : المجاديف داخل المركب . وذلك في النص الثالث هو الحدث الذي يجرى أولا في داخل الكتاب - كتاب كليله ودمنة ، ولكننا نراه يحدث خارج هذا الكتاب - ودائما داخل النص . وفي هذا النص نجد أن الجلب المكتوب هو الجلب الموجود ، فهو في الداخل وفي الخارج معا ، وأن ساكن الجلب هو بطل السرد . ونجد أن الكوة المفتوحة في السماء هي نفسها المفتوحة في سقف الغرفة ، وأن الجذوة المخفية من الميون هي التي تتكشف فبراها الراوى - الراى معا ، وأن الباب الموصود يفتح ، كما تمثله الغرف بالأبواب . وفي النص الثامن عشر « نسج المسافات » ، المنسوج على النول يصبح موجودا في المسافة ونجد أن السارب تخترق السدود ، والسرايب فيها مركبة ومفتوحة في الباطن ، تحت السطح . فهذا نص مفتوح بأكثر من معنى ، ومستغل مستبهم بأكثر من معنى أيضا .

■

الوجه الآخر للباطنية والجروانية هو - كما ينبغي - وجه المكاشفة ، والسعى اللاحق نحو التواصل ، ونحو التكامل ، ونحو إقامة علاقة حميمة بالآخر (الذي هو ، في عقيدتي ، دائما ، « الأنا - الآخر ») .

منذ النص الأول نجد فتاتنا الفرعونية القوية الحضور « تركض وتعانق الجميع » : « أردت أن يقاسموني حبها ، كلمهم » . ونجد أن علانية الحفر متشودة مبتغاة : إنها تجوب البلاد عارية الصدر « ليرى الجميع » . ونجد أن « الاستغراق في الوصف يكتسبه دائما وجهها أحبه وأغنى أن يبقى ولا يذوب في لحظات صمته الطويل » . وسوف نجد في النص السابع أن « الآخر يقدر على الولوج في روحه ، ويقدر على دفع الغناء في العناق » . أما النص الثامن فإن الراوى يقول عندما يتحدث عن مركبه المرسوم - الموجود معا « أرغب في أن يراه الجميع ، وأن يشاركوا صوت ارتظام الموج بجدرانها » .

فانظر كيف تتكرر صبغة الرغبة في أن « يرى الجميع » وأن « يشاركوا » .

في النص نفسه : « هل لوحت له أيد ، هل نافذه باسمه ، أم كان النداء للحلم ؟ » . والنداء - نداء العم للراوى - يتكرر في النص التالي ويصبح مرغوبا ومرفوضا معا . وفي النص الحادى عشر يدور حوار على غاية من الأهمية والتدليل :

« دنوت وحدي إلى ما انفرد من رسائل وصحت :

- من كتبك ؟

- كل من لم يكتبك .

- والسبيل إليك ؟

- قذف الزجاجات لتصل إليك .

- وأين اللقاء ؟ ..

-

« عادت الأصوات لتتأى بدنوى

أرجلها جبل يُصَفَّر بالحبل « الآخر » الذي سوف يصعد عليه ساكن الجب « الآخر » - شبه التنين - بل هو « التنين » . فكان الحبل الواحد المتني المضمور من آثار أقدام الطيور الكثيرة هو أيضا أداة الانطلاق والتحرر من أنياب التنين التي تقضم الحبل فعلا ولا تعوق الصعود مع ذلك .

•

يتصل ذلك على نحو وثيق بجدل آخر ، في كتابة متصغر القفاش ، غير جدل الداخل والظاهر ، والسطح والغور ، والأنا والآخر ، هو جدل المتعدد - الواحد .

مرة أخرى يحمل النص الأول نواة هذا الجدل :
« أتق أني حفرها على صدور الكثرات » . « كنت أحرف أن هناك أخريات مغلها » .

يتكرر ذلك ، إذ نجد أن الشجرة في النص الثاني تتداخل أعضائها دون توقف حتى تستحيل إلى « كنف واحدة » ، بل إن النص الثاني « الجرح » هو حل وجه التحديد نص التعددية الواحدة على مستويات مختلفة ، إن فيه الباطنية عندما تتخذ شكل تراكب وتعدد « الشخص - الشيء » . وهي قصة مظاهرة نجد فيها أن « هو » المجهل الاسم - مثل كل الشخصيات عند هذا الكاتب - يتوحد بالجموع التي يمكن أن نراها كلاً واحداً في الوقت نفسه ، والصوت الواحد هو نفسه الأصوات التي انطلقت منذ أن بدأ الرقص . « كل ما حول يتكسر الآن ولا يثبت في قوام محدد » . وكفت الشجرة تلك التي أشرت إليها هي نفسها كفت البنت المحبوبة الغامضة - كالمعتاد هنا - ونفطة الدم تتفطر « من بين أصابعه » ، أولاً ، ثم هي « حل جبهتها » ثانياً ، وهي أخيراً حل وجه الراوي . وتعددية الظلال ويُقَع الشمس وتبادل مواقعها وقبها النصية تعني في النهاية واحديتها المتكثرة . وفي هذا النص نجد أن اللحظة تنكسر عند الملامسة ، ولكنها تتجمع في النهاية ، « إيماءات كثيرة في هذه اللحظة » تتجمع وتُلتَمَّ إذن ، بعد تعددها .

في النص التالي مباشرة سوف نجد أن قيمة الضمير في الحبل - المزدوج - وفي أرجل الطيور ، قيمة تومس إلى لجميع الكثير في واحد ، وضميره في مفرد ، وأن « الأعين تستشف امتداد الأشياء لنفطة تضم كل مكان » وأن هناك أمكنة كثيرة - في الداخل والخارج - لكنها كلها تقع في جب واحد ، وأن ساكن الجب واحد - أو مزدوج - لإنسان وتنين - . ولكن له آثار أقدام عدة .

أما « شطآن » فهي قصة تعددية المراكب التي تنبثق للوجود من رسم واحد ، وتعددية الوجوه التي تتكرر من وشم واحد ، وإن مواقع السرد تتبادل أحدها مع الآخر . في الكتاب كله تتعدد دلالات الكتابة - النقش وشفراتها لكي تصب في واحد ، وتظل مع ذلك محتفظة بتعددتها .

في « ما يسطرون » : « كان القلم يكتبها وكأن أحداً غيري يمل عليه » ، وفيها « ليست سورة تبارك فقط بل . . . كل ما هو معلق على حوائط البيوت » . .

الآيات والخطوط والرسائل والرسوم والطرق والخطوط والأشعار ، كلها ، متعددة ، وهي هي واحدة .

ففي هذا الحوار الشديد الوجازة والتركيز إيماءات - صوفية الإيماء - إلى أهم عناصر المهم النصي عند هذا الكاتب : الانفراد - الوحدة ، الكتابة - التواصل ، الأنا المتكامل مع الآخر ، من كتب الرسائل هو الذي لم يكتب المتلقى لها ، فالعلاقة بينهما موصولة ، أو السعي إلى وصلها قائم . وقُدِّف الرسائل في الهم يهدف إلى أن تصل إلى هذا المتلقى المجهول الذي هو معروف أيضاً من أول لحظة (كما أن حركة قُدِّف الرسائل في غمار الهم المجهول هي أيضا حركة النص من الخارج إلى الداخل إلى الخارج مرة أخرى) . أما أين يتم اللقاء فلا جواب عن هذا السؤال أبداً ، وكأنما اللقاء نفسه - وليس فقط موقعه - يظل دائماً موضوع سؤال .

في النص الأخير « نظم الأساء » سوف نجد تقريراً بأن « الوحدة خالصة لي » . ومنذ النص الثاني كان النص يقول : « أبقي أن وحدته ليست عبثاً ، وأنها رفيقته إلى المنتهى » . وسوف نجد في الوقت نفسه أن النص كله إنما هو بحث لاجع عن طريق التواصل .

« وصلت إلى حد النهاية » جمعت كل رسومي دون أن أفصل بين المراكب والوجوه والوشم . ووجدتني أحكي لها ما رأيت .

هذا التمازج والتراكب والتداخل تتضح فيه « الوجوه » - « عندي - بوصفها الكلمة ، الإشارة ، المفتاح ، وكونه يحكي لها « ما رأيت » هو البوح والسمي إلى التواصل ، هو حافظ الفعل النصي كله .

في هذا السياق نجد أن شفرة الانطلاق والبوح ، والسمي إلى الوصال ، إلى الاكتمال ، شفرة متعددة العلامات :

« فرد الأصابع إلى آخر مدى » .
« انطلق الطيور المنقوشة تشق عنان السماء » .
« الوجه يتماوج بعيداً يروم الانطلاق » .
« الكتابة تستمر في كتابة نفسها إلى آخر مدى » .
(الكتابة هي طلب الآخر ليبلغ في الذات ، هي طلب الحب ، إلى آخر مدى لا ينتهي) .
« خطواتي نجد مبتدأها حينما تسير في الطرق البعيدة . . . دون نهاية » .

« أرى الطرق تتفتح عارفة خطاها وعارفة أنه يرومها كلها » .
(طريق المعرفة ليس فقط معرفة الأشياء الأخرى بل معرفة الآخرين أيضا) .

« معه تأخذني الطرق لأنتج ما تخفيه من حياة » .
(الطريق سبيل الانطلاق ، والتحرر ، والتواصل ، بعيدة ولا نهاية لها ، بل نجد في أزمنة عدة ، وهي هي التي تعرف وتتفتح ، للطرق حياتها المستقلة ، وإرادتها للمعرفة . وليست الدلالة الصوفية للطريق بحاجة الآن إلى فضل بيان . وهي دلالة ليست غائبة عن هذه النصوص بأي حال) .

هنا أيضا سوف نجد المقابلة ، والحركة المزدوجة الاتجاه ، فالحبس والإطلاق للطيور ، والفرد والقبض للأصابع ، والنقش الجبل السافر ينطوي حل الثنايا الغامضة وحل غيابة الدلالة في « انغماس الضوء » ، وساكن الجب في الغور والظلمة هو الذي يصعد للنور وللكشف ، بل إن الطيور - شفرة التحرر والانطلاق والتواصل - هي التي يُجَبَّد من

إلا في الزمن ، ، ولكنه تقرير منقو بتقرير اللازمية في رموز هيروغليفية ، ويتجمد الزمن ، لا يوجد ، لم يعد موجودا ، وتتوحد ثلاثة أجساد عبر الزمن وعلى الرغم منه : جسد المرأة الدفينة ، وجسد المرأة الحية ، وجسد الرجل من خلال النفوش والأساور والخزام والقلاعة ، التي هي بدورها تجسّدات لها حياتها خارج الزمن وعلى الرغم منه. لذلك فإن الراوى الميت ، الغائب الحاضر ، الماضي المضارع ، عرف أن المرأة المسجاة في كفنها ، في تابوتها ، هي التي « أسكتة اليقين المفاجيء » ، لأنه « إنسان آخر يتحرك في زمان ومكان يستحضرهما من كل قطعة بخرجها » . تلك من لحظات اليقين النادرة في هذه النصوص : لأنها لحظة يقين انتفاء الزمنية نفسها (فهذا عندى وعند هذا النص سراء من اليقنيات) .

إن الحوار مع التراث يُستخدم هنا لصفر « أسطورة شخصية » ليست معارضة للتراث ولا مقابلة له ، بل قائمة برأسها وإن كانت أقدامها راسخة في أرضه ، فهي متفردة وجامعة معا .

نص « يمتد من بعيد » يوحى إلى بأنه نص ليس جسد الأسلاف ، حضوريا وحضاريا ، والتمس في تقديره هو ذروة من ذرى المعرفة ، لأنه حميم ولصيق ، ولأنه يعمل عمل البصر والصوت والذكرى ، يجيها جميعا بمباشرة ونائية جسدية . أما الأسلاف هنا فهم الأجداد الذين لا يموتون بل يقرون أحياء في دخیلتنا ، أو قابلين للحياة على النحو الذى نريده إذ نلاصقهم ، هم يحنون في داخلنا - فيزيقنا

- وهم ثقافتنا وتراثنا كامة ومتجسدة في داخل بيتنا العضوى نفسه . إرادة الأسلاف أن تدخل في أجديتنا ، لكننا نحدد في أن نبصر بين تراكب هذه الأحديّة - أو الأجدديّة - ثمرا ، حتى وإن كان تحت غطاء الأوراق الخضراء . والخراط مشغول عليها وحده أسلافنا ، فهي وجوه مرئية إذن ، ولكن الصوت يقول ، هذه امرأة ، على العكس ، « إن رأيتها غط وجهك وقلبك » . لم التنظية هذه المرأة ؟ لأنها منافسة للوجه الحى والقلب الحى ، نقيضة له ، فلا يمحطها ؟ لأنها باهرة الضوء ، قادرة على أن تكشف لنا عن ذوات أنفسنا ، فلا نحتملها ؟ لأن « الوضوح لا يُقدّر عليه » ، أم أن تنظية الوجه والقلب حاية لها من خطر قاتل ؟ من سطوة الماضي الغابر الذى لا عمل لها فيه ، ولا حلول لها في الآن الحاضر ؟ من يعرف ماذا تحببها أماكن الروح الخفية ، كما تقول « بابتات اسكندرية » .

رحلة التفرّد في الماضي هي موضوعة ، وبينهم يكون الجد ، إذ نجد حلقات الماضي متشابكة ومتصلة ، وعلى الأخص حبة تنبض بالوجود ، ونجد أن ثم رغبة لاستحضار الغائبين بقوة الكلمة التي « كان إلّاها يكتبها من جديد » .

في « الجرح » أحيل مرة أخرى إلى تلك اللحظة : « لحظة توقّف أعرف أنها قد لا تحمى ، وأني ربما أسمع صوت تكسرها في لحظة ملاسنى لها » ، فهذا إدراك أولى لاستحالة الإمساك باللحظة ، أو إدراك باستحالة مقولة الزمن نفسها .

ومع ذلك فليست مسألة الزمن ، ولا أية مسألة ، موضوعة مع ذلك وضعا يقينا ، بل هي بالتحديد « مسألة » أو مسألة : ففى نص « ويصعد » لا يتكشف التراث الثقافي عن ذاته إلا الآن ، إذ نجد دلالة أخرى لقصة الجردين الشهيرين ، الليل والنهار ، اللذين

هذا ، بالطبع ، مع أمر لا يقل عنه أهمية بحال ، هو واحدة هذا النص القصصى - الشعري . في هذا الكتاب كله ، مع تعددته في وقت معا ، سواء كان ذلك من الناحية التشكيلية أو من الناحية الرؤيوية ، إن صح ، ولو للحظة ، أنه يمكن الكلام عن إحدى الناحيتين دون الأخرى ، دون أن يفقد الكلام سحر سره الدفين .

قصة « الجرح » كلها قائمة على تعددية الاحتمالات ، وإمكانية قيامها جميعا معا ، أو قيام أحدها أو بعضها . وهذا من خصائص « النص المفتوح » ، أى النص المتعدد الدلالات .

في نهاية نص « العشق » :

« عند موتى ضمى أشياءها على جسدي . قبل أن أكفّر لى
يونس وحشى ، لحظتها ، غيرها . أهرم . . . سحبل كل
الأحاديث ، وأنى ربما أكونها في النهاية »

هذه المشوقة الدفينة ليست واحدة ، هي كذلك . أشياءها فلادتها وحليها ، إنما تكتسب من جسدها هي حياة متجسدة متطابقة ، ولكن الراوى إذ يطلب منها - في صورتها الحية الأخرى - أن تضع أشياءها ، ويعرف أنه ربما سيكونها ، فهل هو يصبر إلى التوحد معها هي ، أم مع أشياءها التي هي تجسّداتها الصغرى المتعددة ؟

ثم جدل كامن آخر في هذا النص كله : جدل الأب - الابن ، العم - ابن الأخ ، المعلم - المريد ، الشيخ - الفتى ، هي علاقة نجدها في معظم هذه القصص - القصائد الجميلة أو فيها جميعا .

علاقة تثرى هذه النصوص بالتقنية الحوارية التي تتأدى - كأنها بالحتم - من هذه العلاقة نفسها - ما ابتدأت تسميته بـ « حوار الأجيال » . وإن كنت أراه حوار الذات مع ذاتها في مراحل متزامنة ومتعارفة الزمن معا ، فليس الأب العم المعلم الشيخ في النهاية إلا تجسّد للأنا في صورة مثلى ، أو مبتغاة ، أو حلمية ، في سياق « انشمار الضوء » ، وليس الابن أو ابن الأخ أو المريد أو الفتى إلا ذلك العصى المراهق الطفل الكامن في دخیلتنا دائما . أو ينبغي أن يكون لو لم نغيّبه أو لم نقتله - لا يعرف الشيخوخة ولا يعترف بالزمنية .

مع ذلك فقد أحسست في نص « وقع الخطى » بأن المريد الفتى يتمرد على شيخه ومعلمه ، ويبحث عن استقلالته ، ويجد لنفسه عتاه خاصا في طرق خاصة ، ويخرج عن قانون الزمنية ، بوعى واضح .

ويغص بنا هذا إلى الجدل الأخير الذى أتناوله هنا : جدل الزمنية - اللازمية ، وهو في أحد مستوياته ، كذلك ، حوار مع الحاضرات الخبيثة في دخیلتنا الثقافية .

« العشق » هو نص عشق الخبيثة الضاربة في عمق الزمن السحيق ، كما كان ذلك شأن « ويوغلن في الحرف » . وانظر إلى استخدام « الواو » (حرف المصطف) في أكثر من عنوان ، وفي أكثر من صيغة ، فهذا استخدام يقول لنا إنه ليس ثم انقطاع ، وأن الاستمرارية قائمة ودائمة ، وأن البدء ليس من قطعة بل من اتصال .

في « العشق » تجسد هذه الزمنية « في أن ما في الكيس لا يكشف عن سر حقيقته إلا بمرور الزمن » ، فهذا تقرير بأن الحقيقة « لا تدرك

« الورق . بل هي في طرف غصنها تستطيع أن ترمي بذئبتها داخل « بقعة مشمسة » .

« فلتكن خطوط كفها المتشابكة في انجاسي الآن ، ولأبدا القراءة » (النص الثاني)

« قُفَّح الكتاب وأخذت أنامله تقف عند بعض الكلمات » (النص الثالث) .

« يقترب من حائط نُقِشت عليه وجوهٌ يمرقها » . (النص الرابع)

« ما يسطرون » (عنوان النص الخامس)

« حيان مكتوبة في هذه الأوراق » (النص الخامس)

« قطعة من الذهب متفوش عليها أهد فتد » (القلادة)

« نُقِشت عليه (الحزام الجلدي) هذه الرسومات الدقيقة تُضام أكثرها » . (النص السادس)

« لم يكن الرق وورق البردى وعظام الجمال وجريد النخيل يصطفون بشكل متناسق . . لكن ما خطُ فهم يسرى بينهم

ويكسبهم « أفق الحرف » .

« وصلا محدودا » (النص السابع) .

(هذه المواد الأولية الجامدة قد أصبحت في يد الفنان -

حية ، يشير إليها - إليهم - يضيئ الجمع العاقل ، لا يضيئ :)

للنحو بل عن تدبير وإدراك للحياة - والعقل - « فيهم » .

« قررت أن أبدأ برسم الصدر والوشم » . (النص الثامن)

« صار سهلاً عليه أن يرسم أي واحدة منها (من خصره) بامتداد المخطوط »

« وإحراقها وتقاطعها دون أن يضيف أو ينقص شيئاً واحداً . . . هل أن لي أن أرسم الخرائط أم أن العم قد أنقذني أمراً . . .

دوماً ؟ » (النص التاسع)

« وكأن إلقاه (للآليات) يكتبها من جديد » . (النص العاشر)

« رسائل تجيب كلماتها وتذكرن فقط بوجودها » .

« استعالت . . الزجاجات إلى حروف متماوجة » . (النص الحادي عشر)

« أخذت يدها تنسجان حارفاً مسار الخط » .

« طبعت جبهته خطوطاً فوق الأرض محدبة ظلال القلب » . . .

« عالمه الذي قُد من الخط » . (النص الثاني عشر)

« امتدادات خطوط كفي تنظم السنين » .

« الورقة الصغيرة . . . تخفي وراءها سطوراً يتضح بينها كشط »

« لكلمات لم يبق منها إلا نقطة دقيقة » (النص الأخير)

فكأنما تدور كل هذه القصص - القصائد - النصوص ، بلا استثناء ، حول محور أساسي واحد ، هو محور « الكتابة » أي كانت تجلياتها .

ولكن « الكتابة » ليست قط إفصاحاً وسفوراً كاملاً فضاءها ؛ إنها دائماً بين البوح والغطاء ، بين النور والظلمة ، بين الكشف والحوارة ، بين الرؤية والحجاب .

وإذا كانت الكتابة لغة تسكنها الدنيا ، وقادرة على الخلق فإنها أيضاً

يقرضان جبل الحياة ، في حين يقبع التين فاغرا فاه في القاع ، ينتظر نهاية الزمن المسطور .

في « وبيتهم يكون الجدة »^(١٢) يظن الراوي أن الليل لن ينتهي .

وفي النص التالي « ملء المدى » ، نجد ثم « نداء غير متوق صداه » ،

وه لحظة لا تنقضي » . إن صيغة النفس ، السلا انقضاء ،

اللا اكتمال ، اللا انتهاء ، هي صيغة أعرفها معرفة حيمة في كتابات

الروائية والنقدية معا ، وهي دائماً تشي بلواعج الشوق نحو الدوام أو

الكمال أو الإيجاد .

أما في « نسج المسافات »^(١٣) فإن مقولة الزمن تنهار انهاراً كاملاً .

إن ما يحدث على النول لا يحدث في الزمن ، بل إنه لا يحدث ؛ لأن

الحديثة قرين الزمنية ، والزمن متفب هنا وليس كامناً فقط ، ليس خفياً

فقط ، إنه أصلاً غير قائم ؛ لأن تمازج الوجوه ، الأب الأم الأخ ، هو

نقصٌ للانفصال والتعين ، ولأن تشابك مقولات المكان والزمان

والإنسان يعنى إغناءها جميعاً : الغرف - الوجوه - السنين هي واحدٌ

غير متباين . والسلافاير هو المطلق بمعنى من المعال . إن نسج

المسافات صيغة للمكان والزمان ، والنص يقول إن غور المكان

لا يمكن أن يسبر ، وأنه قد امتلا وشغل فيه كل فراغ ، وأن نسج

المسافات هو الوقت الذي تُحشر فيه كل الأزمان ، ومن ثم فإن

الزمن ، دون تعاقبيه ودون تسلسله ، هو اللازمان - اللامكان معا .

فقدان هذا التسلسل ، أي فقدان الزمن لخصيصته الأولى الأساسية

الوحيدة ، هو ما يبتغيه النص الأخير : « حياة توزعت في أزمنة

مختلفة » أي حياة خرجت عن قيد الزمنية .

هذه الآليات والرؤى ، وهذه التقنيات والدلالات ، تتخذ لها من

« الكتابة » جسداً ، في قصص - قصائد - نصوص متتصر الغفاش .

والكتابة همُ أساسي من هموم كتابته ، وليست هذه شكلانية

بحت ، وإنما هي الموضوعية الشهيرة الآن بأن « الشكل هو نفسه

تبقى متوقفة جامدة ، ماثلة في نقوش انحسرت عنها الزمنية ، في هيرغليفية ثابتة رموزها صور وإشارات .

العرى - التجرد - الخواء هو الفراغ من المعنى ومن القيمة ، أما إذا تشكل العرى بالنقوش ، بالقلادة والأسورة وفضائير الشعر ، فقد اكتسب الدلالة بل اكتسب الوجود .

النص هنا يقول : ليست الكلمات ما أريد ، ليست الحروف ، أريد الأسماء الأولى . فهذه إرادة تسمى إلى العناصر الأولى في الوجود : الماء والتراب والريح ، هذه كتابة تريد أن تحتل الوجود في مقوماته الأولية الأساسية ، فهل تنجح هذه الإرادة في مسعاها ؟

السؤال الذى يحتاج إلى تدبر هو : لماذا يتضاهل دور النار أو يخفى من هذه النصوص ؟ هل النار الأكلة المدمرة هدو للنقش وللكتابة وللخط ؟ إن الدفن والقبور وباطن الأرض قوية الحضور ، ولكن الاشتغال واللفظ والضرام - على عكس تدفق الماء أو تقطره - نادرة أو غير قائمة أصلاً . ويظل السؤال مطروحاً .

إن الخطوط تشابك ، وتتضام ، ولا يبقى منها إلا نقط دقيقة ، والوشم براوغه :
« كنت أقول في البدء وفي الخاتمة لا أحد يعلم » .

الكتابة هنا فعل سرى ، وسحري ، ينتج من الوضوح إلى النعومة ، ومن الرغبة في التخليد إلى ما يقارب التسليم بالفاء ، ولا يريد أن يركن إلى العزضية والزوال . وفي الكتابة يمتزج المقدس واليومي ، المنزل وخياً والحياى العابر في يومته وأرضيته . وفي فعل الكتابة - الحفر - التطهير مستويات عدة ، ومعان عدة ، تتأدى أساساً من الجدل المستمر للنووب - في كل نص دون استثناء - بين فعل الكتابة والقراءة ، بين النقش والبُرح - الإنشاء الملفز دالها خلف قدسية الحجاب ، بين التأويل والانكشاف المفتوح دالها للتعهد « لا أحد يعلم ، الكل يوقن أنه الحقيقة » - أين الحقيقة ؟ بين الاستبهام والغموض واستفزاز القارىء للبحث والتقصي .

الكثافة والتركيز في هذه اللغة هي كثافة تعدد طبقات الدلالة ، وتكثر الإمكانات الشعرية والفكرية في داخل وجازة النص وقصره النسبي : « يطلب منى أن أدقق في أشياء أهمها » .

المادة الغفل - ورق البردى عظام الجمال إلى آخره - تتجسد ، ترف بالحياء ، تنعشى وتغفل لأنها مكتوبة . لقد دخل الحرف جسد « الآخر » وولج في روحه ، وامتزجت الأشياء بالأشخاص ، والتبس المعجوز وما يقول ، اتخذ نقشه ورسمه وعلامته ، ما صدر منه وما صار إليه ، الوجه والنقش .

ومن هنا جاء إيجاز الشعر ، في هذه النصوص ، وضربته ، وموسيقية البنية ، والجملة .

بوسعنا ، إذا شئنا ، أن نحلل بناء النص إلى نغمياته المتراوحة ، وأن نردّ ترداد هذه النغميات إلى نسق يأتى كأنه محكوم وإن كانت فيه أنفاس العفوية الفطرية ، الواعية مع ذلك ، ككل « فطرة » فنية .

وصوف نجد على سبيل المثال أن نسق النص الأول يمكن أن يجرى على مسار موسيقى هو : أ - أ/ب

ج - ج/د
أ/ب - أ

بحيث تكون « ج » هي المركز - البؤرة ، وبحيث تعود البنية إلى نوع من الدائرية الموقعة بإيقاعاً ترجيحياً ، مع إمكان أن تظهر في خلال هذا النسق دائرية صغرى يمكن تصويرها بأنها هـ/أ/هـ .

مثل هذه التدريبات اللّعب التحليلية قد تكون شائعة ، ولكن أثر أن أتركها لمن تشوقه هذه اللعبة .

ذلك أن النص يقول لنا عن بصيرة حتى ، إن « التفاهيل توقف دفع الحروف »^(١٤) ، وما زال الجدل بين القانون والحربة ، بين الوزن والانسياب ، بين التدفق والتفاهيل ، جُذلاً يدور حوله كل نص فني حتى .

السؤال الذى يتردد عادة في وسط أهيولوجى معين - لا غبار عليه في حد ذاته بطبيعة الحال - هو :

« هل هذه القصص » التجريدية » تعبر عن « الإنسان » في مصر ، في الموقف التاريخي الراهن ، بإزاء المشكلات الملحة القومية والاجتماعية التي تواجهه الآن ؟

والسؤال بالطبع ، بهذا النوع من الصياغة - يجعل إجابته في طوابه ، إنه ليس سؤالاً بل هو تقرير ، وحُكم .

إن القصة - القصيدة الحديثة ، كالقصيدة الحديثة ، ليست « تجريدية » بالمعنى المستهدف عادة من هذا النوع من الأحكام : أى وهمية ، بعيدة عن قضايا الواقع المعيش ، وزائفة .

إنها تجريدية بالمعنى الحق لهذا المصطلح ، أى أنها معنية بالفورين الأساسية في الفن والوجود ، مجردة عن الزوائد والحشو والفضول ، لا حاجة بها للتفصيلات التي يقصد بها « الإيهام بالواقع » الظاهري فحسب ، لكنها تذهب إلى عمق « الواقع » الداخلى - الخارجى ، الفلسفى - الاجتماعى ، الأغنى بما لا يقاس عن إيهام الواقع القصصى .

هذا النوع من العمل الفني إذ يفرغ في عمق الإنسان - هنا والآن - لا « يعبر » أو « يكرر التعبير » عن موضوعات فنية مجرّبة وموصوفة ، بل « يوجد » فناً لا يمكن أن يوجد إلا نابعاً عن السياق الحضارى الذى نعيش فيه ، الآن ، وهنا ، فما كان من الممكن ولا من المتصور أن تكتب هذه النصوص ، مثلاً ، إلا في هذا السياق ، تصدر عنه وتصب فيه ، ولكن هذا النوع من الفن ، على كل انزياحه للقيم والرؤى التي تلهمه ، ليس مشروطاً فقط بهذا السياق الاجتماعى الثقافى وحده ، بل هو يشتغل عليه ، ويسعى إلى تجاوزه إلى ما هو أرحب وأبعد غوراً ، وككل فن حتى يبقى تاريخياً ويتحدى التاريخيّة في وقت معا .

ما زال مسمى الفن أن ينظم كل الأسماء في قصيدة واحدة تنتظم كل قصائد العالم . والأسماء الكثيرة التي المحت وتشابكت هي القصائد الكثيرة التي توحدت في جسد كثيف تضرب في داخله دماء مظلمة ومشعة معا .

إن اللغة - هنا - شأنها شأن العملية السردية كلها ، بكل مقوماتها وآلياتها ، تحكى عن الجوهرى ، وتلتقط الدقائق الضرورية وحدها ،

إن اللغة - السرد قد انتزع منها كل ريشها الزخرفي ، وبقي لها
شعرها الجوهري ؛ فهل عادت إلى العناصر الأولى ، مقومات الوجود
الأولى : الماء والتراب والرياح والنار ؟

ما من إجابة إلا بالعودة إلى هذه القصص - القصائد الجميلة
الصعبة . وحتى في العودة إليها : هل ثم إجابة ؟

وتترك للغاريء أن يكمل أو لا يكمل . إنها تُسدّد بقعة ضوئية أساسية
مركزة وكثيفة وغامرة ، تتحرك معك وتترك كل شيء آخر في الخفاء ،
نوحس به ولا نبوح كل البوح .

كل فتح يتلوه إغلاق ، منذ البداية ، فكأن الكاتب قد استغنى تماماً
عن تقنية التشويق ، ولكنه ظل محتفظاً بتقنية التجهيل - التعريف .



الهوامش

- ناصر الحلواني

(١) مدائن البده . نصوص قصصية صدرت عن دار الفد ١٩٨٩.

- منتصر الغفاش

(٢) مجلة إبداع . أغسطس ١٩٨٧.

(٣) مجلة الشرق . مارس ١٩٨٩.

(٤) الإنسان والطور ، أكتوبر ١٩٨٨.

(٥) نسخة خطية .

(٦) نسخة خطية .

(٧) مجلة إبداع ، مايو ١٩٨٨.

(٨) مجلة أدب وثقافة ، مايو ١٩٨٩.

(٩) مجلة إبداع ، سبتمبر ١٩٨٨.

(١٠) مجلة الثقافة الجديدة ، إبريل ١٩٨٨.

(١١) إبداع ، ديسمبر ١٩٨٨.

(١٢) إبداع ، يوليو ١٩٨٨.

(١٣) نسخة خطية .

(١٤) نسخة خطية .



الدلالة الاجتماعية للمشكل الروائي



في روايات حنامينة

شكري الماضي

كثير من الروايات العربية والسورية صورت حركة المجتمع وتطوره بالرؤية الاشتراكية العلمية . ولا شك أن هذه الرؤية تفرص على الروائيين الفوص في جذور المشكلات التي يعرضون لها، والكشف عن أسباب الفوضى والفقر والارتباك التي تسود المجتمع ، كما تفتح أمامهم مجال رسم طريق الخلاص حسب رؤيتهم، من خلال إيماءات وإيماءات بالعالم الجديد الذي يحلمون به . وتعد هذه الروايات ذائبا خطوة على طريق تحقيق هذا العالم . ولعل ما يميز هذه الرؤية - إضافة إلى العمق - صفة الشمول ؛ فهي هنا رؤية للإنسان والوجود المحيط به ، ونجسب للصراع والتناقضات التي تدفع بتلك العلاقة إلى التطور . إن هذه الروايات تبرز التناقضات الموجودة في المجتمع وتسلط الأضواء عليها لي محاولة لتصنيفها .

لا بد أن يذكر أن الدعاية والمباشرة يقفان مع الفن على طرفي نقيض . ولكن ينبغي تأكيد أن الانطلاق من إيديولوجية محددة للحياة والإنسان ، ومفهوم للفن ، تجعل رؤية الفنان أكثر عمقا وشمولية وناسكا ؛ لأن مثل هذه الإيديولوجية يمكن أن تكون سلاحا بيده ، يساعده على تشريح الظاهرة التي يعالجها ، فيظل بمثابة عن مخبطات الحدس والتخمينات التي يمكن أن توقع أدبه وفنه في وهاد السطحية والمحدودية . وعلى أية حال فإن الفنان الثوري ينبغي ألا يضحى بالفن على مذهب الأفكار ، كما يجب ألا يضحى بأفكاره وتصوراته بالانزلاق إلى حوالم شكلية . فالتناغم والتآلف بين الإيديولوجية والفن هو أمر يرتقى بالفكرة ، ويسمو بالفن في الوقت نفسه^(١) .

غير أن تجسيد الرؤية الاشتراكية روايا لا بد له من مهاد اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي ، أي لا بد من محاولات اجتماعية جذرية . لذلك فإن المتبع لمسار الرواية السورية يمكن أن يرى التغيرات الجذرية في ظروف الحياة الاجتماعية والثقافية بعد هزيمة حزيران ، وكيف أنها حيات المتاح للظهور مثل هذا الأدب والفن . فقد فرضت هذه التغيرات على الكثيرين التدخل عن الفردية ، ودفعتهم إلى الانتماء نحو الواقع ومحاولة لم أشلائه المبعثرة . لذلك نرى أن الحقبة السابقة حل الهزيمة من ١٩٣٧ حتى ١٩٦٧ تكاد تخلو من الروايات التي تجسد الرؤية الاشتراكية فيها لو نجست - من الناحية الكمية - بالإنتاج الروائي المغاير ؛ ففي هذه الحقبة لا توجد سوى روايات د المصاييح

وإذا كانت الروايات الملتزمة بالرؤية الاشتراكية تنطلق من إيديولوجية تحدد مفهوما معينيا للإنسان ، وتصورا خاصا للعلاقات الداخلية والخارجية التي يتفاعل معها عبر سراحه مع القوى التي تحاول أن تقيد تطوره وتقدمه ، فإنها كذلك - وربما بفعل ذلك - تنطلق من تصور خاص للفن بعامة ، ومفهوم محدد للفن الروائي بخاصة ، ودوره ووظيفته . ولا شك أن هذا الوعي المؤطر بمفهوم للإنسان ، وكذلك بمفهوم للفن ، يجعل هذه الروايات متميزة عن تلك التي تنطلق من مفاهيم أخرى . ولا بد أن ينمكس هذا التباين في البناء الفني للرواية ، ويمكن أن نلمس ذلك في نسج النهايات ، على نحو ينمكس كذلك على نوعية الأحداث وبنائها ، وعلى نوعية الشخصيات ورسماها . وعلى توظيف الأساليب السردية والحوارية ، وأخيرا على النظرة إلى اللغة واستخدمها .

ولعل مثل هذه العلاقة ، أي العلاقة بين الفن والإيديولوجية ، هي من العلاقات المعقدة المتشابكة . ذلك بأن الفن جزء من الإيديولوجية في التحليل الأخير . ولكن على الرغم من ذلك فإن للفن استقلالية نسبية . لذلك كثيرا ما اتهم هؤلاء الأدباء بالدعاية والمباشرة ، واتخاذهم الفن وسيلة لنشر الإيديولوجية ؛ وهي أمور تنأى بهم عن ميدان الفن . ومع أن أغضب هذه الاتهامات هي نتائج موقف إيديولوجي مغاير فإن الإنصاف يقتضي أن نذكر أن ما ساعدها على الانتشار هو بعض التجارب الفنية التي سادت مرحلة تاريخية معينة ، ها أسبابها التي لا يتسع المجال هنا لذكرها . ومهما يكن الأمر فإن المرء

وتأخذ مشكلة المرأة حيزاً مهماً في روايات الكاتب ، ويبدو تعاطفه مع المرأة المومس راضحاً في جميع رواياته ، لأنها مضطهدة مرتين ، فهو يقف بشدة ضد تحول الإنسان إلى سلعة ، كما يرى - وهذا من خلال الروايات نفسها - أن الفضيلة والرهبة قيمتان نسبتيان ، ولا بد لكل منهما من ثمن .

وتنضى تجربة الكاتب الروائية على العمل قيمة إنسانية وضرورة لاكتساب الوعي (الثلج يأتي من النافذة) . وتتطور صورة الطبيعة في رواياته فتتخذ أخيراً صورة مغامرة لما هو مألوف في الروايات الأخرى . بيد أن تجربة حنا مينة تطمح إلى تحقيق هدف محدد هو الوصول إلى نقطة البدء على طريق البحث عن عالم جديد ، طريق الثورة الاشتراكية . لذلك فإن أبطال حنا مينة يختارون طريق المواجهة والتصدي ، الذي لا يخلو من تضحيات جسدية ، ويتطور من خلال ذلك كله الوعي الثوري الذي يعد سلاحاً يحققون من خلاله وضماً إنسانياً أفضل . ويبدو البطل في البدء رافضاً ، إنه يقف ضد التيار بفعل الظروف التي يميشها ، ولا يلبث أن يصل إلى مرحلة التمرد بفعل أحداث مباشرة ، مثل معركة الخبز (المصاييح الزرق) ، وتحدي المحتكرين (الشراع والعاصفة) ، والرد على الاختفاء (الثلج يأتي من النافذة) ، ووقعة الخنجر (الشمس في يوم غائم) ، وعالم الغابة - الرمز (الباطر) . ويتطور مشاعر الرفض والتمرد حيث تصل إلى مرحلة الثورة من خلال التفاعل المستمر مع الأحداث ودور الانتهاء الحزبي .

وقد تنوعت العوالم الروائية عند حنا مينة ، لكن رواياته تشكل حلقات مترابطة ، فمجد أخيراً رؤيته الفنية ومذهبه السياسي . إن رؤيته الفنية تتطور من رواية إلى أخرى ، وتتعمق تدريجياً . ويأتي تطور رؤيته الفنية والفكرية مساهمة لحركة التحولات الاجتماعية التي كانت ذات أثر كبير في خزانة إنتاجه من ناحية ، وفي تمكينه من التعبير عن رؤيته الجذرية بقوة من ناحية أخرى .

والروايات التي أصدرها حنا مينة منذ بداية رحلته الفنية تمتد على مراحل متباعدة ، فقد أصدر المصاييح الزرق ١٩٥٤ ، والشراع والعاصفة ١٩٦٦ ، والثلج يأتي من النافذة ١٩٦٩ ، والشمس في يوم غائم ١٩٧٣ ، والباطر ١٩٧٥ ، وبهايا صور ١٩٧٥ ، والمستنقع ١٩٧٧ ، والمرصد ١٩٨٠ ، وحكاية بحار ١٩٨١ ، والدقل ١٩٨٢ ، والمرقا البعيد ١٩٨٣ ، والرييح والحريف ١٩٨٤ .

ويبدو من خلال هذه التراخي أن هناك انقطاعاً طويلاً بين صدور الرواية الأولى والثانية ، يمتد من ٥٤ - ٦٦ . ولم يقف معظم دارسي حنا مينة لتفسير ظاهرة الصمت هذه ، ومن وقف عندها اكتفى بوصفها بالغربة ، مثل غالي شكري ، إذ يقول « وهكذا فليأذن لي الكاتب بأن أصف المسافة الفنية الفاصلة بين « المصاييح الزرق » و« الشراع والعاصفة » بأنها ليست تطوراً طبيعياً وإنما هي أقرب إلى الطفرة الموازية في غرابتها لفترة الغياب الطويل الفاصلة بين الرواية الأولى والرواية الثانية »^(٣) . غير أن هذا الكلام الذي يشير إلى ضوضاء الظاهرة قد لا يفتح المرء بالكف عن البحث عن أسباب صمت الكاتب طوال هذه السنوات ، لأن الإجابة الشافية عن هذا التساؤل قد تلقى بأضواء على أثر التحولات الاجتماعية في تطور رؤية الكاتب الفنية . إن « الشراع والعاصفة » صدرت في نهاية

الزرق ، ، و« الشراع والعاصفة » ، لحنا مينة ، وإلى حد ما رواية « جوصي ، لأديب نحوي .

أما بعد الهزيمة فإننا نجد كثيراً من الروايات التي تصدر عن رؤية اشتراكية ، فهناك على سبيل المثال « حرس فلسطين » ، و« الفهد » ، و« ألف ليلة وليلة » ، و« من يحب التفكير » ، إضافة إلى روايات حنا مينة ، كما نجد الكثير من الروايات التي تمهد للاقترب من تجسيد هذه الرؤية ، فهناك على سبيل المثال « الأيام التالية » ، و« ورقة الصباح » ، و« أحلام على الرصيف المجروح » ، و« يتداح الطوفان » ، و« ملح الأرض » ، و« المذنبون » إلخ .

وإذا كان من السهل رصد أثر التحولات الاجتماعية عند بعض الكتاب (مثل هائل الراهب) وقد تحول من وجودي في روايته « المهزومون » ، و« شرح في تاريخ طويل » إلى اشتراكي في « ألف ليلة وليلة » ، فإن الطريق الأصعب والأكثر موضوعية هو رصد الرؤية الاشتراكية قبل حدوث هذه التحولات وبعدها ، وتوضيح أثرها في تعميمها . ولذا فإننا سنجد خبر معين عند الروائي حنا مينة ، الذي أصدر عدداً من الروايات في المراحل الاجتماعية الثلاث ، وتميز منذ البدء برؤيته الاشتراكية . وبعد حنا مينة رائد هذا النوع من الروايات ، فلقد قدم تجربة روائية خصبة ، انطلق فيها من رؤية فنية وفكرية واحدة ، وذلك منذ أول رواية كتبها في عام ١٩٥٤ حتى آخر ما كتب . إن تجربته الروائية تشكل مساهمة متكاملة الحلقات ، كما أن الرؤية الاشتراكية والصراع الطبقي تتجسد في بؤرة رواياته . وربما تميز عن الرائيين الآخرين في أنه استمد رؤيته الاشتراكية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع . وربما وجدنا سبباً آخر يميز كاتبنا عن سائر الروائيين السوريين ، يتمثل في أنه أهزروهم إنتاجاً ، إذ صدر له حتى الآن اثنتا عشرة رواية . إنه واحد من الروائيين القلائل الذين احترفوا الفن الروائي ، فكانت الرواية أداته الرئيسية وهمه الأخير : « إما أن أكون روائياً أو لا أكون »^(٤) .

إن رواياته تمثل تجربة متكاملة يرصد بها جذور الواقع ، ويتبع حركة تطوره ، ويرصد مجتمع جديد بعيد للإنسان إنسانيته التي سلبها المجتمع الطبقي المتناحر ، القائم على استغلال الإنسان . وهو ينطلق في رواياته من مفهوم للإنسان يتمثل في كونه كائناً طبقياً ، وبذلك تصبح مشكلاته (الإنسان ومهمته) نابعة من مشكلات الطبقة التي ينتمي إليها ومهمتها ، ومتصلة بها في الوقت نفسه . وحنا مينة يصور الطبقات التحتية في المجتمع ، ويتعاطف معها ، ويناصرها ، لأنها تحمل بشائر مستقبل جديد . ومن ثم كانت شخصياته تنتمي إلى البيئة المطحونة ، التي تعاني من القهر الاقتصادي ، والقمع السياسي ، لكنها - على الرغم من ذلك - تتصف بالطيبة والشهامة . وأهم من هذا أننا نراها تدأب في البحث عن عالم يبدل عبر الحركة المستمرة والتضال مع الجماعة وفي سبيلها . وحنا مينة إذ يركز على الصراع الطبقي والبحث عن عالم جديد فإنه يرى أن الإرادة الإنسانية هي الفيصل في تحقيق آمال وحل الكثير من المشكلات . وهو يوضح ما تستلزمه الإرادة الإنسانية من عزم وإصرار ووعي . لذلك فإن أبطال حنا مينة لا تقلقهم القضايا الميتافيزيقية ، كالدين والله ، كما هو الأمر عند بعض أبطال نجيب محفوظ ، وإن كانت التقاليد والأعراف تمثل عقبة في طريق ما يصبون إليه .

مع الكتابة في أن الماضي الذي يكتب عنه الكاتب هو « حضور واستقالة للمستقبل » فإنه لا بد أن يشير كذلك إلى أن تفسيرها لدلالة الزمن لا يخلو من تعميم . وقد يلاحظ القارئ في البدء أن الزمن الروائي لا يسير الزمن الاجتماعي أو الواقعي ، ولكن بعد شيء من الإيمان لابد أن يلتفت إلى سهولة انطباق الزمن الروائي على الزمن المعيش . وهذا يؤكد أن حنا مينة يصور الحاضر بشخصه وأحداثه وصراعاته ، ومع أن هذه القضية ستزداد وضوحا عند عرضنا لرواياته تفصيلا فإن الدارس يمكن أن يكتفى هنا بالإشارة إلى الملاحظات التالية :

إن تطور رؤية الكاتب الفنية والفكرية تسير تطور مراحل الصراع الطبقي في سورية . ولعل مدة الصمت التي أشرنا إليها قبل قليل ، مع غزارة إنتاجه بعد هزيمة حزيران ، تلقى بأضواءه على ذلك . كما يمكن أن نشير في هذا المجال إلى أن تطور الوعي الاجتماعي والسياسي لدى شخصه يسير حركة الواقع الاجتماعي ، وقد يرتبط بذلك اختياره للشخصيات من مواقع طبقية واضحة . والمهم أيضا أن حدة الصراع الطبقي في رواياته لا تلازم ووحدة الصراع الطبقي في زمن الانتداب الفرنسي . والملاحظة المهمة كذلك هي مسألة دور الاحتلال الفرنسي في رواياته ، واختفاء الشخصيات الفرنسية ، هذا شخصية المستشار التي تدل على الزمن الروائي ، لكنها تبقى بعيدة عن مسرح الأحداث ، فنسمع عنها ولا نسمعها أو نراها ، وتصبح بذلك أقرب إلى الرمز ؛ فهي تدل على تحالف البرجوازية مع المحتل . لذلك فإن تصوير الواقع الاجتماعي المعيش ، والإصرار على تأطيره بزمن الاحتلال ، له دلالة اجتماعية قد تكون أصح من خوف الكاتب من بطش السلطة . إن هذه الدلالة الاجتماعية للزمن الروائي تتمثل في أن الكاتب يرى أن المجتمع لا يزال محتلا . ولكن أثره ينشأ في ذلك ؟ أليس المجتمع لا يزال محتلا من الشمال (لواء إسكندرون)^(٥) ، ومن الجنوب (هضبة الجولان) ؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن الناس يعيشون في ظل الاستقلال غير الكافي ، وفي ظل الاحتلال في الوقت نفسه . هذا التضاد تجسده عناوين روايات الكاتب ؛ إذ نجد خفوت ضوء المصباح بسبب الزرقة (المصباح الزرق) ، والشرع الذي تجاهه العاصفة (الشرع والعاصفة) ، ثم برودة الثلج ودفء النافذة (الثلج يأتي من النافذة) ، والشمس غير المشرقة بسبب الغيوم (الشمس في يوم غائم) ، ثم (الهاطر) الذي يدل على أن السفينة في البحر لكنها لا تتحرك ، و (بقايا صور) ، لأن الصور ناقصة .

غير أن البحث عن الدلالة الاجتماعية للزمن الروائي عند حنا مينة ينبغي ألا يوحى بأن الدارس يقف ضد تصوير الماضي ؛ فتصوير الماضي لا شك مفيد للأجيال التي لم تعيش تلك المرحلة ، لكن الإصرار على تصوير الماضي ، وإغفال الحاضر إغفالا تاما ، يعد نوعا من الهروب غير مبرر ، خصوصا لدى روائي يتمتع بقدرة فائقة على تصوير الماضي وتشرح الحاضر والتنبؤ بالمستقبل . وأحسب أن الدخول إلى العمارة الروائية التي شيدها الكاتب ، وتعرف تفصيلات بنائها الهندسي من الداخل ، قد يزيد هذه القضايا التي عرضنا لها وضوحا .

تهدف « المصباح الزرق »^(٦) ، أولى روايات الكاتب ، إلى تبيان أثر الحرب العالمية الثانية في بلورة المفاهيم الاشتراكية . فإذا كانت

مرحلة تختلف عن المرحلة التي صدرت فيها الرواية الأولى . وفي حالة روائي غير حنا مينة قد تكمن أسباب الصمت في موقف النقاد ؛ فقد يسكته إذا كان في غير صالحه ، كما يمكن أن يوقفه مرض جسدي . وإذا كانت هذه الأسباب غير متحققة في حالة كاتبنا فإن تفسير هذه المسألة تفرض على الدارس أن يبحث عن أسباب أخرى .

ولا شك أن تطور رؤية الكاتب في رواياته قد تكون خير معين في مثل هذا الأمر ، على ألا يغفل الدارس الظروف الاجتماعية والأدبية المحيطة بصور هذه الروايات .

وهنا يمكن القول إن « المصباح الزرق » تؤرخ أثر الحرب العالمية الثانية في انتشار الفكر الاشتراكي ، أي في امتلاك الوعي الطبقي الذي كان سادجا متعبرا . أما « الشرع والعاصفة » فهي رد على صلب الاغتراب والتحقق الذاتي الذي كانت تدعوا إليه وتصوره روايات كثيرة في تلك المرحلة . لهذا يمكن أن تعد الروايتان بمثابة مولد للتناقضات الاجتماعية والثقافية السائدة في الخمسينيات (المصباح الزرق) والستينيات (الشرع والعاصفة) ؛ أي أنها تخفضنا عنها ، وهما مجهدان في الوقت نفسه في تثبيت دهائم فن جديد . ومن المفيد أن نذكر أنها كانتا بذلك المثابة ليس غير ؛ لأن رؤية الكاتب لم تتغير ولم تتجسد بشكل قوي إلا فيما بعد . يضاف إلى ذلك أن الحقبة المشار إليها كانت مليئة بأحداث قومية كان للماركسيين فيها - والروائي واحد منهم - موقف متميز ؛ إذ لم يروا فيها حلا لمشكلات الطبقة الكادحة . وما يؤكد ذلك أن الكاتب كان في روايته كأنه في حالة دفاع . أما بعد ذلك فقد انتقل إلى موقع مغاير تماما ، حيث أدت حركة الواقع الموضوعي (الهزيمة) إلى خلق مناخ ساعد على انتشار رؤية الفينة وقيمتها وطموحها ؛ وهذا ما نلنسه في غزارة إنتاجه بعد ذلك .

ويبدو للمرء أن الإجابة عن التساؤل السابق تتصل بسؤال آخر أكثر أهمية وخطورة ، وهو :

لماذا يختار حنا مينة حقبة الاحتلال الفرنسي إطارا عاما لشخصيات رواياته وأحداثها جميعا ؟ فهل تراه يغفل الحاضر ويهتم بتصوير الماضي دائما ؟ أم تراه يصور الحاضر فيقوم بعملية إسقاط تاريخي ؟ ولكن لماذا هذا الإصرار ؟ هل يكمن في خوف الكاتب من بطش السلطة ؟ أم يكمن في أسباب أخرى أكثر صفا ؟

لا شك أن تفسير الدلالة الاجتماعية للزمن الروائي عند حنا مينة بعد مفتاحا لفهم مسار رؤية الكاتب الفنية والفكرية ، كما قد يتضح من خلاله أثر التحولات الاجتماعية في المعمار الروائي الذي شهده الكاتب .

إن أغلب دارسي رواياته لم يتعرضوا لهذه الظاهرة المهمة ، ومنهم من تعرض لها بشكل هابر ، مثل نجاح العطار ، التي تقف عندها فنقول ؛ يقول بعضهم : إن الكاتب يختار أحداثا ماضية لشخصه ورواياته ، لكن الذي يقرأ هذه الروايات يلحسان ، يجد أنها - إذا تجاهزنا التاريخ المفترض لها - ترسم خط التطور ، منذ بداية الربع الثاني من هذا القرن وحتى المرحلة الحاضرة على الصعيد السياسي والاجتماعي والإنساني ، وأن الماضي الذي يكتب عنه هو « حضور واستقالة للمستقبل » ؛ فاللحظة الفنية لا تقاس بتاريخها الآن ، وإنما هي تغدو في الفن تعبيراً عن تخاليل المستقبل الأبعد ، ولا فقد الفن عنصرأ أساسيا من عناصر ديمومته . . .^(٧) . ومع أن الدارس يقف

الحرب العالمية الأولى قد أبغظت الشعور الوطني القومي فإن الحرب الثانية كانت سببا في بدء انتشار الفكر الاشتراكي . لذلك فإن الإحساس بالصراع الطبقي يصاحب القارئ منذ البداية ، والرواية تصور التفاوت الطبقي في علاقاته المتشابكة مع قوات الاحتلال . لذلك فإن هذا الموقف يعكس - ولو بشكل ضئيل موقف الكاتب من الاستقلال ، الذي يراه غير كاف لتحقيق الأهداف المنشودة للطبقات الشعبية . والرواية - مع أنها تبدو متميزة عن روايات المرحلة بواقعيتهما - تبدو متأثرة إلى حد ما بالمرحلة التاريخية التي ظهرت فيها ، كما تعبر عن بداية المسار الفني للكاتب . وإلى هذين العاملين يمكن أن نزيد نقاط الضعف الكثيرة التي يعاني منها البناء الروائي .

تصور الرواية بيئة شعبية فطرية في زمن الاحتلال الفرنسي ، فنجد شخصيات هذه البيئة يعانون من الاستغلال والقمع الذي يمارسه الإقطاع المتحالف مع الاستعمار الفرنسي . غير أن من المفيد أن نذكر أن الرابطة بين الأحداث الاجتماعية والقمع لم تتضح في خلد شخصيات الرواية ، فهم أبناء مرحلتهم التاريخية ، حيث الشعور الوطني القومي هو الغالب والمذهب . أما الوعي الطبقي فقد بدا في الرواية صافجا ، أقرب إلى الإحساس الفطري منه إلى الالتزام ، فأكثر شخصيات البيئة الشعبية أبطال وطنيون ، يتصفون بالحماسة والانفعال أكثر من الوعي . صحيح أن القرية كلها تنتفض وتتصد وتثور ضد الاستعمار الفرنسي ، لكن موقفها من الإقطاع والمحتكرين كان لا يتعدى السخرية المتزجة بالازدهار . وهذا أمر يوضح التفاوت بين الوعي الوطني والمظاهر الطبقي . وبكلمة أدق يمكن القول بأنه لم يكن في ذهن الشخصيات وهي بالعلاقة بين القضية الوطنية والقضية الطبقي . وربما كان « فارس » أكثر هؤلاء وعيا بهذه المسألة ، فهو يؤمن بأن للعمال قضية ، وبأن مقاتلة الاستعمار هي في الوقت ذاته مقاتلة للإقطاع والرأسمالية . وهذه القيم اكتسبها « فارس » من خلال المعركة هل الحبر مع المحتكر والمستغل « حسن حلاوة » ، التي تحولت إلى معركة مع الفرنسيين ، ومن خلال القتال « عبد القادر » في السجن ، وهو ظرف لم يتوافر للشخصيات الأخرى . ويلاحظ أن السجن في روايات حنا مينة جميعها هو مشابه مدبرة لتشتيت المناضلين ، حتى إن تحليل في « الثلج بأن من النافلة » يمتحن لو بقي مدة أطول في السجن ، حتى يتسنى له تعلم أشياء أكثر . غير أن فارس لم يصل إلى امتلاك رؤية واضحة ، ربما بسبب الحيرة والشعور بالضيق لأن الظروف لم تسمح له بالاحتكاك أو بالتواصل المستمر مع أطر حزبية .

ولكن هل يمكن أن يعد فارس بطل الرواية ؟ وهل كان ملتزما ؟ وإذا كان كذلك فلم يتهار بعد ذلك ؟

إن البطل في الرواية هو الذي يحمل فكرتها الرئيسية هل كتبه ، ويسير بها حتى النهاية ، وبهذا المعنى فإن البطل أداة رئيسية بيد الكاتب ، يعبر بواسطتها عن رؤيته ، وينمو السياق الروائي ويتطور من خلالها . وهذا الشكل الروائي الذي يتمحور حول بطل - فرد يعد أكثر تقدما في تاريخ الرواية من الشكل الذي يعتمد على المذكرات واليوميات والرسائل ، لأن هذا الأخير لا يتطلب بناء هندسيا معينا من مثل البداية والذروة والنهاية . الخ . ومن هنا قلنا قبل قليل إن رواية المصباح الزرق تتميز عن روايات المرحلة ، فقد اعتمد حنا مينة

على بطولية فارس ليرى من خلاله الوعي الجديد وبدء انتشار فكر جديد . فهو بطل على الصعيد الروائي ، لكنه لم يكن كذلك على صعيد الواقع . وقد أثارت بطولية فارس تساؤلات عند بعض النقاد ، فمزق الطلال يتساءل عن مغزى أن يكون فارس بطل الرواية ، ويرى بأنه كان من المستحسن أن يكون الأب الصامد هو البطل الرئيسي في الرواية ، فيقول : « ثم ما مغزى أن يكون فارس هو النموذج الذي شغل أكثر مساحات الرواية اتساعا ؟ وما هو المغزى العميق من تألقه المفاجيء ونهايته المحتجبة في آن معا ؟ أما كان من المستحسن أن يكون ذلك الأب الصامد هو البطل الرئيسي في الرواية ، وأن تسلط عليه الأضواء اللازمة ، وأن يتعمق الكاتب أحاسيسه الداخلية ، وتطور حياته الذاتية والاجتماعية ؟ » (٧) . والحق أن مثل هذا التساؤل يعبر عن خطأ منهجي ، فليس من مهمة الناقد - فيها يتفق الكثيرون - أن يقرر ما ينبغي أن يكون عليه البناء الروائي ، وإنما تنحصر مهمته في تحليل ما هو كائن وتفسيره . لذلك فمن الخطأ أن نعطي الروائي فنقول مثلا : كان عليه أن يعقد البطولية للأب الصامد بدلا من الابن المهزوم . ولعل الصحيح هو أن نعيد صياغة السؤال على النحو التالي : لماذا عقد الكاتب البطولية لفارس الشاب اليافع ، ولم يعقدها للأب الصامد ، لا سيما أن كل أبطال حنا مينة ليسوا بعد يختارون طريق المواجهة والتحدى والتضدي ؟ لذلك فإن تسأل الناقد المذكور يبدو في غير محله ، ولعله يعبر عن عدم قدرته على اكتشاف رؤية الرواية ، لأنه يترك تساؤلاته السابقة دونما محاولة للإجابة . فالرواية تصور بدء انتشار الفكر الاشتراكي الجديد . ولهذا فإن فارس - وهو الشاب الذي يمثل الجيل الجديد - أجدر من غيره بالبطولية الفنية ، في حين أن والد فارس يمثل الجيل القديم ، إنه وطني صامد وصابر ، ولكنه ليس اشتراكيا . ومن هنا كان يمشي على ذكرياته القديمة التي تصور مواقف من الأتراك ، وعداؤه لهم . صحيح أنها يعيشان الظروف الاجتماعية ذاتها ، لكن فارس بدأ أكثر محارسة وأكثر معاشة للحاضر . ويتصل بهذه القضية ويوضحها تفسير أسباب انهيار فارس ، وهو ما يتعلق بالشق الثاني من تساؤلنا السابق .

يبدأ السرد الروائي بالمباراة التالية « لم يكن فارس في بدء الحرب الصالية الثانية شيئا يذكر - كان يافعاً في السادسة عشرة من العمر . . . » (٨) . وهي عبارة ذات مغزى يتصل بفارس لا بتحديد الزمن الروائي ، لأنه يحدد في الصفحة التالية باليوم والشهر والسنة - كما سنرى . هذه العبارة توحى بأن « فارس » سيمثل شيئا ما ، والواقع أننا نراه بعد ذلك موضوع حديث القرية ، وموضع احترام رجالها ، بعد المعركة مع المحتكر ، التي تحولت إلى معركة مع الفرنسيين ، وبعد أن سجن فارس واكتسب وعيا وخبرة من خلال لقاءه بالمناضل « عبد القادر » . لكن فارس ظل ابن مرحلته التاريخية ، حيث الأفكار السياسية غير مختصرة بعد ، والشخصية المحلية شبه مهزوزة ، والعالم من حوله يهوج بالاضطرابات والصراعات . هذا الواقع فرض طبيعته على فارس وغيره ، فلم يستطيع أن يطور وعيه القومي - الاجتماعي ، فظلت رؤيته مشوشة . ومن ثم عجز فارس عن حمل راية الجماعة ، والانصراف في بوتقتها . وتتفاعل الظروف العامة مع الظروف الخاصة لفارس (الفقر ، البطالة ، الفشل العاطفي ، الرذيلة . الخ) . فتندفع بفارس إلى الانهيار . وقد يكون الانهيار والسقوط مرفوضا على الصعيد الواقعي ،

وشخصيات الرواية إنسانية واقعية ، ينتمى معظمها إلى بيئة شعبية فقيرة ، تتسم بالأصالة والعراقة . وفي الرواية ثلاثة أنواع من الشخصيات تتحرك على مسرح الأحداث : فهناك الشخصيات الفرنسية ، والشخصيات المحلية الثرية ، والشخصيات الفقيرة الكادحة . ويوضح السرد الروائي أن الشخصيات الفرنسية متعددة ، كما أنها تمارس دورا بارزا ؛ فهناك معلم فارس وزوجه ، وهناك المستشار ، ثم كثير من الضباط والجنود الفرنسيين الذين يعيشون فسادا في البلاد . والكتاب يصورهم بصورة وحشية لأنهم يحتلون ومستغلون . وهو لا يتم بإبراز صفاتهم المادية ؛ وهذا يعود إلى موقفه المعادي ، وإلى حقده الدفين الذي يكنه نحوهم ، فكانه لا يستطيع أن ينظر إلى وجوههم أو قاماتهم . غير أن الشخصية الفرنسية الوحيدة التي يتم الكاتب بإبراز ملامحها المادية هي زوج معلم فارس . ولعله كان من الضروري أن يبرز الكاتب مفاتها حتى يقنعنا بسقوط فارس في حبائلها . لكن الكاتب وقد منحها صفات مادية جميلة ، نراه يجرداها من صفات أهم ؛ إذ يجبرنا السرد الروائي بأنها لم تكن زوجها بعد مصرعه فحسب ، بل كانت تحبوه وهو على قيد الحياة .

أما الشخصيات المحلية الثرية المستغلة والمتحالفة مع الفرنسيين فإن الكاتب يرسمها بشكل كاريكاتيري ليسخر منها ويهزأ بها . ولكن إذا كان مثل هذا التشخيص قادرا على إثارة سخرية القارئ وضحكه ، فإنه يبدو - في الوقت نفسه - بعيدا عن أن يقنعه ، خصوصا رسمه لشخصية سيد المقصود أفندي وزوجه وأولاده في أثناء الغارة ، وتغطية أنفسهم باللحاف المبلل أثناء الغازات السامة^(١٢) . وهي القصة التي كانت « كئيبة بأن تضحك الحى شهرا كاملا »^(١٣) . ولعل تقديم الشخصيات الثرية في مواقف ساخرة يدل على موقف سياسي وفي ساذج ؛ لأن مثل هذا التشخيص قد يعبر عن حقد نبيل لكنه لا يعبر عن وهي طبقي أصيل ، فالسخرية والضحك قد تساعد القارئ على التخلص من شحنة عاطفية ، لكنها لا تمدد بأي وعي بأساليب هذه الشخصيات وحقيقة مواقفها ؛ لأن تصوير العلاقات هنا يتم من الخارج . ومهما يكن الأمر فإن هذا يدل على أثر المرحلة التاريخية والفنية في أولى روايات الكاتب . ولكن من المهم أن نشير إلى أن موقف الناس من الشخصيات الثرية آنذاك مقبول وواقعي ، مع أنه موقف لا يعدو التندر والسخرية . « فإذا مررتُ بثلثي أختلف أهل السوق في حديثهم عنه ، ونالوه - غالبا - بغير قليل من الهزء ، وقام أحدهم فقلد مشيته ، ثم قلد انحناءته التي يزعم أنه انحناءها للمستشار »^(١٤) .

والرواية تعج بالشخصيات الشعبية الفقيرة . والروائي يستمر في تقديم شخصيات حتى الجزء الأخير من الرواية . وهو يستخدم أكثر من طريقة في رسم هذه الشخصيات ؛ فأحيانا يقدمها من خلال وظيفتها في القرية ، مثل « عازار الإسكافي » ، « الجاني مكسور المبيض » ، « أم صقر الغسالة » ، وأحيانا يقدمها من خلال صفة جسدية ، مثل « مريم السوداء » . ويلاحظ أن أكثر الشخصيات الثانوية يقدم من خلال تقرير يتضمن صفاتها المادية ، وأحيانا صفاتها المعنوية أيضا . فعل سبيل المثال نراه يقدم شخصية « أبو رزوق الصفتل » كما يلي : « كان أبو رزوق الصفتل عجوزا ناهز الستين من عمره ، عملاقا شائبا ، يمشي وجذعه يسبقه ، ورأسه الصغير أبدا مخطوط إلى أمام ، يكسبه شهابا بجمل دون مقود . وكان رأسه فوق

ولكنه ليس كذلك على الصعيد الفني دائما ، بخاصة إذا كان مهذفا . لذلك يمكن القول بأن فارس - وهذا من خلال رؤية الرواية - قد يمثل فكرة اشتراكية يافعة . وإذا صح هذا فإن انهمايته وانهايته يقابل تعثر الفكرة نفسها . وكذا كل شيء جديد لابد أن يتعثر مرات . والتعثر ليس مهما ، وإنما المهم هو بقاء الفكرة نفسها ، وربما لم يمت فارس وإنما ظل في عداد المفقودين . وربما يؤكد هذا سمة هامة من سمات التشخيص عند الكاتب ، نجدتها في « المصاييح الزرق » وفي غيرها ، وهي أن الشخصية ليست مهمة في حد ذاتها ، وإنما المهم هو الموقف الذي تجسده من حيث هي طرف في الصراع الطبقي . لكن سقوط فارس - الفرد لم يوقف مسيرة الجماعة . لذلك تنتهي الرواية بمظاهرة صاخبة ضد الاستعمار الفرنسي ، مطالبة بالجللاء . ولعل هذا يعني أن الكاتب يريد أن يقول إن تساقط الأفراد لا يعوق تقدم الجماعة . وهو إنجاء أنقذ البناء الروائي وارتفع به .

وتتسم « المصاييح الزرق » بسمة سنجدتها في سائر روايات الكاتب تتمثل في التركيز على البطل الفرد ، لكن كثيرا من أحداث الرواية نات عن أن يستقطبها البطل - فارس ، وأن البطولة الواقعية لم تكن لفارس وإنما لأهل الحى كله . فالبنا الروائي يعتمد أساسا على الأحداث الاجتماعية والقومية ؛ أما علاقة الحب بين فارس ورندة فقد توصل بها الكاتب للربط - ولو ظاهريا - بين بعض فصول الرواية . ولما كان الكاتب يهدف إلى تطوير بده انتشار الوعي الطبقي فمن الطبيعي بعد ذلك أن تدور الأحداث في بيئة شعبية فقيرة . فالكاتب وفق في اختيار المكان مسرحا لأحداث روايته ؛ فالأحداث تبدأ في بيت فارس الذي لم يكن سوى غرفة واحدة تقع على يمين الدار في دار كبيرة متعددة الغرف ، تقطنها أسر العمال والعاطلين والقرويين النازحين حديثا إلى المدينة . وهذه الدار التي كانت فيها مضي « خانا » مازالت تحمل طابع الحنان ، ويستطيع المرء من السهولة الأولى أن يلحظ موارب البهائم ومعالف الرواحل في جوانبها^(١٥) . والتقسيم الطبقي ملحوظ في بداية الرواية من خلال وصف بيوت السكن ؛ « فالطوابق العليا للأغنياء ، والطوابق السفلى والأقبية للفقراء »^(١٦) . ولعل هذا الوصف يمهّد للأحداث القومية والاجتماعية التالية . ولذلك فمن الطبيعي أن تتباين مواقف الفقراء والأغنياء من الاحتلال الفرنسي ، بل نراها تصل إلى حد التناقض . لكن بعضا من أحداث الرواية بدت زائدة بسبب الاستطراد . ولعل لجوء الكاتب إلى الاستطراد كان نتيجة لرغبته في تقديم رؤية بانورامية للواقع الذي يصوره في تلك الحقبة ، وهو أمر أدى في كثير من الأحيان إلى تقطيع الحركة الروائية ، لدرجة أننا يمكن أن نجد بعض الفصول التي لا تنسق مع ما قبلها أو ما بعدها ، مثل الفصل التاسع من القسم الثاني وهو الفصل الذي تظهر فيه شخصية جديدة لأول مرة ، هي شخصية « مكسور المبيض » ليتحدث عن سلب لواء إسكندرون ؛ فالفصل لم يأت منسجما مع الفصل الذي يسبقه ، وهو الفصل الذي يصور فيه هواجس فارس ورندة بعد أن علمت بخيانة فارس لها مع المرأة الفرنسية ، أو مع الفصل الذي يليه ، الذي يصور فيه فارس والزوجة الفرنسية وهي في فراشها . وأحيانا يسرد بعض الأحداث بالفعل المضارع ، ثم يضيف عند نهايتها عبارة تدل على أنها دارت في الزمن الماضي ، فيقول مثلا « هذا ما كان في الماضي » أما الآن فقد انقضى ذلك كله^(١٧) .

— أما أنا فقد هُست من النهر . سافستى عن رزقى في البحر ...
في الأرض ...
وانجحه إلى البساتين القريبة ، وانطلق وراءه سياب قاذع .
— شية شيطان .. سيسرق ... أكسم أنه سيوقعنا في
داهية (٢٠) .

وقد استخدم الكاتب الحوار ، مرة للتعبير عن الشخصيات ، ومرة للإخبار ، وحيناً ليمهد من خلاله لما سيأتى من أحداث . ولعل بساطة لغة الحوار ووضوحها يدل على بساطة الشخصيات ، وهى تقرب كثيراً من اللهجة المحكية ، لكنها لا تفقد فصاحتها في الوقت نفسه ، فكانها تقترب من اللغة الثالثة . أما لغة السرد فقد تراوحت بين التصوير والتقرير ، وأحياناً كانت تميل نحو استخدام بلاغة شكلية (٢١) ، خصوصاً عند وصف المناظر الطبيعية . ولا شك أنها أدت إلى تجميد الحركة الروائية ، لا إلى نقل إحساس بالأجواء العامة كما هو مفروض ، فنقرأ مثلاً : « كان الأصيل قد أوغل ، وبدأت تسايح القبرات تتعالى في ابتهاج علوى ساحر ، وعلى الأذغال الكثيرة حول ضفتى النهر . راحت عصافير التين تحط وتطير ، وتزقزق مرحة كأنها تشد لحنا تودع به النهار ، وماء النهر الرصاصى يسرع بانجاء البحر ، والفضاء بما فيه من أحجار وأذغال وأشجار يشد أغنية صامتة تبعث في النفس قدسية عميقة ، ومن الأرض المنددة برودة المساء المتفسفة لهما حاراً غمضه رطوبة الغيب ، ومن التراب الحصب المبارك ، تنتشر رائحة نغم الجوتوطعه (٢٢) . ولعل من المفيد أن نشير إلى أن صورة الحب في « المصاييح الزرق » تغاير صورة الحب في روايات الجابري والأبوي وسكاكبي وكبالي وغيرهم من روائى المرحلة . ويمكن أن نجد هذا التباين في أمرين : الأول أن الحب بين فارس ورندة لم يكن من طرف واحد ، والثاني أن علاقة الحب هذه تفقد مقومات استمرارها بسبب عوامل اقتصادية بحث . لكن الدارس يمكن أن يجد نقاط تماس بين المصاييح الزرق وروايات المرحلة ، أهم من التفرقة ، ووصف الكثير من العصور من خلال الراوى لا شخوص الرواية ، أو عدم ترابط الفصول وتماسكها . وهذا يدل على أثر المرحلة التاريخية والفنية في كاتب اشتراكي . هذه النقاط يمكن أن تتمثل فيما يلى :

أولاً : في خاتمة الرواية التى تمثل تمجيداً حقيقياً للكاتب الواقعى وغيره ، يقوم حنا مينة بتصفية شخصياته . فهو يزيح فارس عن البيئة الأصلية ، أو عن مسرح الأحداث الأصل ، كما أنه يميت رنده بالسبل — مرضى الرومانسيين — لكن موت رنده بالسبل يمكن أن يكون مسابرة للذوق العام آنذاك لأنها فقيرة ، وعلى أية حال فإن موت رنده يعبر عن إحضار مفتعل للقدر في نهاية الرواية ، لكن نصفية الحساب مع الشخصيات يمكن أن تدل على أن المنطق الشعبى ينهض بقوة عند الروائى .

ثانياً : يتم تحديد الزمن في الرواية بشكل مباشر منذ أول سطر من مسطورها : « لم يكن فارس في بدء الحرب العالمية الثانية شيئا يذكر » (٢٣) . وبعد قليل يتحدد الزمن باليوم والشهر والسنة : « وقد ذهب صبيحة الثالث من أيلول ١٩٣٩ إلى بيت معلمه » (٢٤) . ولعل الكاتب يهدف من وراء ذلك إلى التركيز على البؤرة الزمانية والمكانية لأحداث روايته وشخصياتها ، وهذا ما ينتهى في الروايات اللاحقة .

الفرد الأيسر كرة من ورم تشوه مرآه وتجعل أحد جنبي الرأس ناتئاً نتوء كيس ملء بالبليخ . وكانت يدها طويلتين كبيرتين كرفش . أما عيناه فحادتان كمينى ذئب ، مثقوبتان كرمز ، تومضان خبثاً وحسداً ... إلخ (٢٥) . ولم يكن أبو رزوق وحده مشوهاً ، بل نجد الكثيرين من الفقراء في الرواية مشوهين مادياً ، فأم رزق تموت بمرض سزمن ، ومريم السودا عرجاء ، وهزار الإسكافي رجله مقطوعة ، والشكل العام لأم صفو « كان ينطوى على فاجعة حقيقية : هيكل متهدم وعينان مرمدتان ... إلخ » (٢٦) . ولعل الكاتب يريد أن يشير إلى أن الظروف الاقتصادية السيئة لا تمكن هؤلاء من العناية بأنفسهم ، وتجعلهم عرضة لشقى الأمراض والعاهات . ومهما يكن الأمر فإن مثل هذه التقارير كانت من قبيل التزييد أحياناً ، فعل سبيل المثال نرى الكاتب يقدم شخصية رشيد أفندى على شكل تقرير لـ « ليين قسوتيه وساديه » (٢٧) . وكان من الممكن أن يكون الكاتب على ثقة بأن القارىء يستطيع أن يستنبط هذه الصفات من الحوار الذى يدور بين أبى رشيد والعاملات ، والذى يجسد طبيعة شخصية أبى رشيد . غير أن شخصية « عبد القادر » المناضل الصلب نأت عن مثل هذه الطريقة ، فنحن نتعرفه من خلال حواراه مع السجائين (٢٨) ، ومن خلال حركته وحديث الآخرين عنه (٢٩) . أما شخصية فارس فقد لقيت جل اهتمام الكاتب وعنايته ، فهو يقدمها على دفعات ، كما أنها تتطور وتنمو من خلال التفاعل مع الأحداث . ولم يأت إخبار فارس فجائياً ، فقد مهد له الكاتب طويلاً ، وصور بدقة زمن المعاناة والتردد الذى كان يمر به بعد خروجه من السجن . ومهما يكن الأمر فإن شخصية فارس رسمت بعناية بسبب العفوية في تحركها وحديثها ، وعدم إسقاط الكاتب شخصيته عليها . ولعل العفوية في رواية « المصاييح الزرق » هى التى جعلت هذه الرواية تحتفظ ببهائتها وألقها حتى الآن ، على الرغم من الثغرات الكثيرة التى تتضمنها ، والتى أشرنا إليها . وهذه العفوية لم تقتصر على معظم صفحات النص ، وإنما تراها في الحوار كذلك . وهى تزيد بلا شك من إيمان القارىء بواقعية الرواية ، كما أنها في الحوار تدل على بساطة الشخصيات ، إذ تحدث على سجيته بكلام لا يخلو من إيجاءات ثرة :

وقال أحدهم :

— تصورا كل هذه الدنيا لرجل واحد . . .

أجابته آخر دون أن يرفع عينيه عن سيجارته التى يلفها :

— تقدم باستعدادك ضده

— لمن ... ؟

— لمقسم الأرزاق ...

— وما دخله في الموضوع ؟

— هو الذى قسم وأعطى .

— وأين رزقنا إذن ؟

وانتهره صياد متدين :

— لا تكفر يا رجل !

وقال آخر متهمكاً :

— حديث نسوان

وارسل ثالث هذه الملاحظة :

— رزقنا هناك (وأشار إلى النهر) ، قوموا نفتش عليه !

وبعض الصفتل قائلاً :

لجماهير بعامية ، ولدى بطل الرواية الطروسي بخاصة . ولعل هذا يعود أيضا إلى بروز دور المثقف في الحياة الاجتماعية والسياسية في الستينيات ، وهو ما عكسته الروايات التي صدرت في هذه المرحلة . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن معادلة المثقف = العامل في الشراع والعاصفة يتقلب طرفاها في روايات الكاتب ذاته ، التي صدرت بعد هزيمة حزيران .

وإذا كانت «المصاييح الزرق» تدور أحداثها في حي شعبي من أحياء مدينة اللاذقية فإن الشراع والعاصفة تتخذ لها مكانا مدينة اللاذقية بأحيائها الشعبية ومينائها وشواطئها وبحرها ، فيبدو المكان هنا أكثر انساها وأكثر تخصيصا .

وإذا كان الكاتب يركز في «المصاييح الزرق» على محور شخصية فردية - فارس - فإن هذا المحور يبدو أكثر بروزا من خلال التركيز على شخصية الطروسي من البداية إلى النهاية . لكنه لا يغفل - شأنه في الرواية الأولى - إبراز الجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، أو بكلمة أدق إن البناء الروائي يقوم على عكس صورة الصراع بين الإنسان والطبيعة أو الوجود المحيط به ، مندغمة في صراع الإنسان ضد الظلم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، وهو الذي يولد وعيا صائبا يجعل المرء قادرا على النضال النضوب من أجل وضع أفضل ، بعيد إلى سماته الإنسانية المستغلة . غير أن كل هذه المعان يقدمها السياق الروائي بالتركيز على شخصية الطروسي ، ذلك البحار العنيد الذي ترى ونما في البحر ، لكنه الآن يعيش على البر مرضا ، بعد أن فقد مركبه « المنصورة » . والرواية تبدأ من هذه النقطة تحديدا ، لكنها نقطة مهمة ، فالطروسي يشعر باغتراب في البر ، وهو ينتظر العودة إلى البحر بنقطة لا حد لها . وانتظار الطروسي للعودة إلى البحر هي الحادثة التي تركز عليها الرواية عدستها منذ البداية حتى النهاية ، ولذا لابد أن تكون لها دلالات مهمة ، تتصل برؤية الكاتب وبالبناء الفني للرواية .

إن العودة إلى البحر كانت - من وجهة نظر البطل - تحقيقا لوجوده الفردي ، وإنقاذاً لذاته المغترية في البر ، ففي البحر يشعر بحريته ، وفيه يمارس الجنس (ماريا وغيرها) ، بل يجبرنا السرد الروائي بأن الطروسي لم يكن يعرف أيهما يهيج أكثر : حبه للمرأة أم حبه للمرأة التي وراء البحر ، وربما كان البحر والمرأة كلا واحداً (٢٩) . ومن البحر يتعلم : « إذا لم يتعلم الإنسان من البحر فلا أمل له بالتعلم أبداً . . البحر مدرستا » (٣٠) . وفي البحر - فوق ذلك - مقره وبيته وماضيه ومستقبله (٣١) . لذلك يبدو البر (الأخرون) قيدا على صدر الطروسي ، لأنه يشعر أنه سجين في البر وفي البحر خلاصه (٣٢) . لذلك يبدو الطروسي إنسانا يطمح إلى نيل حريته الفردية ، فهو لا يقنع بالارتزاق ، ولا يعيش البحر من أجل ذلك ، والإمكان قد قبل بالمقهي الذي يدر عليه أموالا لا بأس بها ، أو قبل الانحياز لأحد المستغلين في الميناء . فالطروسي إذن يبحث عن التحقق بطريق فردي . وهو من هذه الزاوية يبدو أقرب إلى الوجوديين - الذين عرضت لهم الروايات الصادرة في الستينيات - الذين يبحثون عن التحقق آنذاك والحريّة الفردية . ولهذا يقدمه السرد الروائي وحيدا متحررا من أسر المؤسسات الاجتماعية ، فهو بدون زوجة ولا أولاد وبلا أم أو أب أو أخ أو أعمام أو أقارب ، فقد وجد نفسه منذ البدء

لكن ما يقرب توظيف الزمن من روايات المرحلة هو التعبير عن قضية بشكل مكثف وموجز قد لا يشعر به القارئ ، أو بالتغيرات التي حصلت خلاله : « سنة ونصف السنة مرت على اليوم الذي أوقف فيه فارس ، سنة ونصف السنة وبضعة أيام . إنها مدة قصيرة في حساب الزمن ، لكنها لم تكن كذلك في حساب الناس » (٣٣) . إن هذه العبارة تشبه عبارة « ومرت السنون أو الأيام » التي تستخدم في الحكايات الشعبية .

ثالثا : وصف الطبيعة أقرب إلى وصف الرومانسيين . إنها تغضب لغضب الناس فيتم التلاحق والتفاحل بينها ، ويتج عنهما ذلك « الانسجام الثوري » (٣٤) . وفارس حين يفقد كل رجاء ينيل « إليه أن الصخرة تنشق تشجعا فيه نواح ويكاء ، وأن الرياح والأصوات والسياء تشترك جميعها في هذا التشجيع . وتذكر ماضيات الأيام يوم كانت الصخرة مجلس السمار في ليالي الأقمار ، فدعسها تكفي صباها ، وتعدد ذكريات ماضيها . . الخ » (٣٥) . لكن صورة الطبيعة تتغير في الروايات التالية بشكل جذري ، أبعد ما يكون عن المواقف الرومانسية .

لكن هذه الهنات والملاحم التي تتضمنها « المصاييح الزرق » نراها تضمحل وتتلشى في « الشراع والعاصفة » (٣٨) ، ففيها يتقدم هنا مينة في دربه الفكرى والفنى خطوات أرسخ وأكثر ثباتا ، فالرؤية الفكرية والفنية أصبحت هنا أكثر وضوحا وتحديدا . ولا شك أن هذا الأمر يعود إلى تمثل الكاتب لمنهج الفنى تمثلا أفضل ، من خلال المعاناة المستمرة ، والاستنادة من أخطاء البداية أو آلام المخاض لرحلته الفنية ، وقد يعود كذلك إلى سبب آخر موضوعي ، وهو أن الصراع الطبقي أصبح أكثر حدة عنه في المرحلة السابقة ، فلم يعد ضوء المصاييح خافتا بسبب الزرقة ، وإنما أصبح هنا شراها يتعدى العواصف .

ولعل تماسك البناء الفني في « الشراع والعاصفة » عنه في « المصاييح الزرق » يعود إلى الابتعاد عن التفسيرية والوصف الخارجي ، وإلى استخدام تقنيات جديدة بإتقان ، كالنولج والتداعي والاسطورة ، كما يلحس القارئ هنا الابتعاد عن موقف السخرية من الشخصيات المستغلة ، التي ظهرت هنا بتمتهى الجدية ، وتمت تعبيرة أساليبها وصلاتها بالسلطة السياسية من خلال رسم العلاقات الاجتماعية من الداخل . والتحديد أيضا هو أن الشخصيات الفقيرة الشعبية قد اكتسبت وعيا أكبر ورؤية أوضح ، كما أن أثر الحرب العالمية الثانية يبدو أقل تأثيرا في الحياة السياسية والاجتماعية عنه في « المصاييح الزرق » ، على الرغم من أن الرواية تتخذ من فترة الحرب إطارا تاريخيا لأحداثها وشخصياتها . واللافت للنظر كذلك أن القارئ لا يرى في « الشراع والعاصفة » شخصيات فرنسية تتحرك أو تتحدث - كما هو الأمر في « المصاييح الزرق » . صحيح أننا نرى المظاهرات الشعبية التي تطالب بالجلال ، لكننا نسمع عن الشخصيات الفرنسية ولا نراها .

وإذا كانت شخصيات الرواية تنتمي في الغالب إلى طبقتين : أولاها فقيرة شعبية مناضلة ، والآخرى ثرية مستغلة متهاذنة ، فإن في هذه الرواية شخصية جديدة هي شخصية الأستاذ كامل ، التي تمثل شخصية المثقف الثوري ، الذي يلعب دورا كبيرا في تنمية الوعي لدى

وحيدا ، وشرق طريقه حل هذا الأساس ، معتمدا حل نفسه ، وحلها أن يتابع ذلك الآن (٣٣) . لكن الطروسي ينتهي إلى غير ما انتهى إليه الوجوديون ، ولعله يتميز عنهم في أنه كان مستعدا لأن يقاتل بالفعل في سبيل هدفه : « إنني في جوار البحر ومن أجله فقط يمكن أن أقاتل » (٣٤) ، في حين كان أولئك يمشون مشاهير الجلودى والمبت ، ويكتفون بالنهب .

الطروسي - في اختصار - رجل عمل ، يقدم دون تراجع ، ويتمتع بالإصرار العنيد ، وإن كانت لمزقه مشاعر الاختراب الناتجة عن بقاءه في البر . فهو يؤمن أن بقاءه في البر أمر عارض ، فضلا عن أنه يجر عليه استبعاد الآخرين : « فلئن كانت حياتنا هنا رهنا بأن يستعبدل الآخرون ، ويأكلوا حقوقنا ، فلا كانت الحياة غدا يا أبا محمد غدا ، لا يحمي القيمة بقدر ما يحمي مصوري ، أنا لم أقبل الدل في البحر فهل أقبله في البر » (٣٥) . ولا شك أن إنسانا يمه مصيره إلى هذا الحد لا يمكن أن يكون لا مباليا أو حياديا أمام ما يجري حوله . لذلك سرعان ما يصطدم بالمحتكر أبي رشيد صاحب المواوين ، ويتصبر للعمل من خلال تصديه « لصالح برو » ، وهي الحادثة - الشرارة التي بدأت معها الحياة الحقيقية للطروسي فأخرجته من عزلة ، وجعلته يتعرف الواقع ويحس الظلم الاجتماعي (٣٦) . وينمو وعيه السياسي بطيئا متدرجا ، فكلمات الأستاذ كامل - المثقف الاشتراكي الذي يدافع عن دولة العمال والفلاحين - كانت تقنعه ، ربما لأن الطروسي وطني بدون فلسفة (٣٧) . لكن حوار مع الأستاذ كامل كان سببا رئيسيا في نمو وعيه السياسي - لذلك نرى الطروسي يرفض التعامل أو التعاون مع أبي رشيد أو مع منافسه نديم مظهر ، لأنها كانا يمثلان وجهين لعملة واحدة (٣٨) . وبواسطة الأستاذ كامل يدرك صلتها بالكتلتين المتصارعتين على السلطة ، الكتلة الشعبية والكتلة الوطنية ، وعندما يتخذ موقف الطروسي صبغة سياسية ، ثم يمارس كفاحا سياسيا بنقل الأسلحة ويهربها إلى المناضلين .

ولا شك أن تطور وعي الطروسي على الصعيدين الاجتماعي والسياسي قد رافق تطور طرق تفكيره وسلوكه ، فالطروسي الذي كانت أفكاره تتحول إلى قوة دافعة في ذاته دون أن تصبح تصورات وتحسبات في رأسه (٣٩) ، أصبح - بعد أن نما وعيه الاجتماعي والسياسي - يرفض أن يقال عنه إنه لا يجب للأمر حسابها ، ويمنع حل من يصفه بالمغامرة والتهور وهو يرفض هذه التهمة . ولئن كان كذلك فيها مضي أو في المسائل الخاصة ، إنه غير ذلك في المسائل العامة ، خاصة في السنوات الأخيرة ، وتساءل في نفسه وهو يفكر بهذا : ترى هل أثر العمر فأصبحت كثير الحذر ؟ (٤٠) . لقد أثر العمر - الزمن في تفكير الطروسي ونظراته إلى الأمور المحيطة به وللحياة بعامة ، لأنه كان حل علاقة مباشرة بالزمن ، فأصبح أكثر بصيرة بما يدور حوله . ولذلك فحين يأتي خبر مركب الرحوى ، فإنه ييب ملقيا نفسه بين أنياب الموت ، مصارعا العواصف والأمواج لإنقاذ الرحوى وبقيّة البحارة ، مدركا الفواجع التي تخيم بالنساء والأطفال الذين ينتظرون أزواجهم وآباءهم الذين تتقاذفهم الأمواج وسط اللجة .

لكن مواجهة العواصف والأمواج وإنقاذ مركب الرحوى لا تدل على الصراع بين الإنسان والطبيعة فحسب ، وإنما لها دلالات أخرى ،

فهو تعبير عن انتصار الطروسي على البحر ، كما أنها تعبير عن الاتحاد الوثيق الصلة بين التحقق الذاتي والانتها إلى الجماعة . ألم بعد الطروسي بهذه الحادثة - ومن خلالها - إلى البحر ؟ ريسا ، كما كان يريد ؟ ثم ألا تعبر هذه الحادثة عن قمة التضحية في سبيل الجماعة - الإنسان ؟ لقد ذاعت شهرة الطروسي بعد هذه الحادثة ، وأصبحت له مكانة خاصة عند الجميع . ولكن الأهم من هذا وذلك أنها سمحت للطروسي أن يحقق حلمه المنتظر بالعودة إلى البحر « ريسا » مع الرحوى . وهكذا فعبر الانتصار في بوتقة الجماعة والكفاح معها ومن أجلها بتحقيق حاجاتنا الذاتية ، ورغباتنا الخاصة بشكل أصيل . هذا ما تعبر عنه حادثة إنقاذ مركب الرحوى ، وهذا ما توصل إليه الطروسي من خلالها : « لقد اكتشف ذاته حل غير قصد ، وما هو بدوره حلقة في السلسلة : تحدث عن أعمال الذين عملوا وستحدث الناس عن أعماله ، تعلم الصنعة وعلمها ، أكل زرع الآخرين وزرع لياكل الآخرون . ما أروع هذا ! » (٤١) . لقد جسد الطروسي انتهاه إلى الجماعة عبر النضال الشاق والممارسة العملية ، لذلك حين تزف ساعة الانتظار الطويلة حل التحقيق - العودة للبحر نراه يرتبك ويتردد ، فلما منه أن العودة إلى البحر قد تعني التخل عن انتهاه الجهد . وهو لذلك يؤجل إبحاره بسبب المهمة التي أوكلت إليه نقل الأسلحة (٤٢) ، وبسبب أن الطروسي أصبح حل وعي الآن بأن الوضع في الميناء يفضي كما يفضي كل العاملين المضطهدين (٤٣) ، وبأن من واجبه معارضة البحارة حل التخلص من الاستبداد (٤٤) . لكن هاجس البحر يظل يفعل فعله . وإزاء تردده وحيرته يذهب إلى المعلم - الأستاذ كامل ليستشير في هذه القضية بعد أن أصبح يربط بين الاثنين « جبل آخر ، أقوى وأبقى ، هو جبل الفكر » (٤٥) . ويحييه الأستاذ كامل موضعا : « - سافر . سافر . أنت لم تخلق للمفهي كما قلت ، ولابد أن تعود إلى البحر ، لقد بسرحة إذن ، عد منذ الغد . ولا تفلت حل شيء ، ولكن لا تنس شيئا ، في وسعك أن تكون معنا وإن كنت بعيدا ، فحينما كان الإنسان يستطيع أن يساهم في خدمة الوطن » (٤٦) . ويوضح السرد الروائي : « والفرقا عند هذه النقطة . ذهب كل منها في سبيله ، شاعرا أن المحيط الذي يشده إلى رفيقه أصبح أشد وأمتن » (٤٧) .

ولكن إذا كان الطروسي يتردد ويرتبك حين تخين لحظة عودته إلى البحر - حلمه الطويل ، ثم تحتاج إلى نقاش وحوار طويلين ، فماذا تمثل عودة الطروسي إلى البحر ؟

ذهب خالي شكري إلى أن عودة الطروسي إلى البحر تمثل الانتها الأكبر ، وأن « انتهاء الاجتماعي المحدد إلى العمال والبحارة مجرد إشارة مكثفة إلى انتمائه الأكبر » (٤٨) . وقد حاول مؤيد الطلال أن يرد حل استنتاج خالي شكري ، موضعا رأيا آخر في هذه القضية فيقول « ولذا فنحن لا نرى في عوده الطروسي إلى البحر الانتها الأكبر كما يرى الناقد خالي شكري ، بل نرى فيها امتدادا للنهيات الفردية التي اختارها الكاتب لأبطاله ، وخاصة فارس ، وإن كان الكاتب قد سوغ نهاية قصته هذه بعبارة الأستاذ كامل - الرمز المنطقي والسياسي - حين قال : القضية ليست قضية فرد بل مجتمع ، ينبغي إصلاح المجتمع » (٤٩) . وقد عد الطلال هذه النهاية فاشلة ، شأنها شأن نهيات روايات حنا مينة الأربع .

غير أن المرء لابد أن يؤكد أن للناقدين المذكورين قد بدأ بمقدمات خاطئة فوصلوا إلى هذه الاستنتاجات الخاطئة تبعاً لذلك . فليس هناك انتهاء أكبر وانتهاء أصغر ، كما يقول غالي شكري ، والإفهل كان الطروسي متمماً أكبر أو أصغر حين كان بالبحر قبل أن يتحطم مركبه « المنصورة » ؟ ثم إذا كان الطروسي وهو بالبحر متمماً فهل كان بحاجة إلى هذه التجارب التي يخاضها في البر ؟ .. كما أن عودة الطروسي إلى البحر لا يمكن أن تكون امتداداً لاغزامية فارس (المصباح الزرق) . إن خطأ حكم الناقدين المذكورين يتضح - إضافة إلى ما قلناه في الصفحات السابقة - من أن عودة الطروسي إلى البحر تأكيد لعدم قيام حاجز أو عقبات بين ما نحب ونرغب على الصعيد الذاتي والفردى وبين الانتهاء للجماعة ، بل إن السياق الروائي يؤكد أن الانتهاء للجماعة هو الطريق إلى التحقق الذاتي والفردى الأصل . ولذلك تدور أحداث الرواية منذ البداية إلى النهاية في البر ؛ ولذلك أيضاً نرى الطروسي يتردد ويحار ثم يحزم أمره على الإبحار بعد كلمات الأستاذ كامل الصريحة الموضحة ، التي أدرك من خلالها أن عالمي البحر والبر - التحقق الذاتي والانتهاء - متصلان ، بخلاف ما كان يتوهم ؛ وهو الوهم الذي سبب له تردداً وحيرة ، ولكنه بعد حيل الفكر الذي ربط بين الطروسي والأستاذ كامل ، وبعد الحوار معه ، ولأول مرة ، منذ بروز مسألة السفر ، فصل الطروسي بأموره بشكل جاد ؛ قال : « سأسافر . لقد تركت الكلمات أثرها العميق في نفسي ، ولم يعد الحاجز الفاصل بين البحر والبر قائماً الآن . إن الصالحين متصلان ، بخلاف ما كان يتوهم » (٥٠) . مفهوم الطروسي لعودته إلى البحر اتخذ معنى آخر ، وإلا لماذا نفس تردده وحيرته بعد أن عرض عليه الرحى مركبه ؟ والطروسي ، وهو « الوطى بدون فلسفة » ، لم يحطم حاجز الوهم ذلك على الصعيد النظري فحسب ، وإنما قام بتخطيه عملياً بزواجه من أم حسن برغم ماضيهما ، فارتباطه الشرعي بها ليلة إبحاره بالتحديد لا يدل فحسب على موقف من المرأة أو الفضيلة والرفيلة ، وإنما يدل على الارتباط العميق الجذور - أو الشرعي إن شئت - بين الطروسي والبر -

(الآخرين) ، وهم الذين حضروا في ذهنه لحظة إقلاع المركب ، وذكر في لحظة كل أشيائه ، كل أصحابه ، واستشعر الرغبة في أن يكون معهم ، وأن يعود إليهم . وتساءل ... ماذا سيكون حالهم ؟ وهل تتغير الظروف وتتحسن الأحوال ؟ وأجاب على نفسه بنفسه قائلاً « حتماً » (٥١) . وهذا يعكس تقاؤل الطروسي وإيمانه بالمستقبل الذي أصبح ينشده ؛ وهو أمر منافض لما كان عليه فارس ، الذي دفعه بأسه إلى الارتقاء في أحضان الجيش الفرنسي ، مخالفاً ما كان يقتنع به ، شاعراً بذنبه ، مخالفاً المار لنفسه ولاسوته . إن حنا مينة يريد أن يقول من خلال قصة الطروسي إن تأكيد الذات وتحقيق رغباتها بشكل أصيل - نشند هنا على كلمة أصيل ، لأن تحقق الطروسي الأول قبل تحطيم مركبه كان حقياً ، بدليل أنه لم يستمر . ويؤكد ذلك أن الرواية لا تشير إلى ظروف تحطم مركبه ، في حين تسهب في إنقاصه لمركب (الرحى) - لا يمكن أن يتم إلا عبر التحدى والمواجهة الشاملة ، التي تنتج الوعي الثوري ، الذي يرسم الطريق السليم ؛ طريق الاندماج بالأم المحرومين والمظلومين . وهذه الرؤية وإن تجاوزت بشموليتها وثورتها الواقع المحل إلى أفق أرحب ، فإن المرء يمكن أن يجد لها جذورها منبثة في أرض الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية . لقد

صدرت « الشراع والعاصفة » في وقت كان فيه الأدب والبطل الوجودي يهيمن على ميدان الفن الروائي ، ويدعو فيه أصحابه إلى الاغتراب والتوحد لتحقيق الحرية الفردية بعيداً عن الآخرين . لذلك فإن « الشراع والعاصفة » بتقديمها هذه الرؤية في هذه المرحلة بصفة خاصة تجسد لحظة من لحظات الصراع على الجبهة الثقافية ، التي يركز أطرافها على أسس اجتماعية متناقضة . لذلك يمكن أن تعد « الشراع والعاصفة » هي الرد الفنى الاشتراكي على كتاب الوجودية ، أو بتعبير آخر هي بمثابة ميلاد للتناقضات التي كانت حولها - كما قلنا في بداية هذا البحث - إنها تطرح قضية الإغتراب والحرية الفردية ، ولكن من موقع آخر . إنها تقبلها فتضعها في مسارها الصحيح . ولعلها تقف وحيدة في الخندق المقابل للروايات الأخرى . كل هذا يؤكد مرة أخرى ارتباط « الشراع والعاصفة » بالحقبة الزمنية التي تتخللها إطاراً لها ، وإنما بالحقبة التي صدرت فيها . ومع أن « الشراع والعاصفة » من الروايات المهمة في تاريخ تطور الرواية العربية في سورية فإنها توضح أن الكاتب لا يزال في مرحلة رد الفعل ، التي ربما كانت هي التي دفعته إلى منح الطروسي صفات البطولة الخارقة ، والشجاعة والإقدام ، والشهامة والاستقامة ... إلخ . وأحسب أن هذه الصفات هي التي دفعت « نجاح المطار » إلى أن تسمى في الطروسية « رد فعل إيجابي على سلبية قائمة في رؤيتنا للإنسان العربي ، الذي عاش أزمة التخلف بأقصى حددها ... حتى ذهب بعض المتشككين إلى تحييب كل الآمال ، وشهروا أزمة المرواحة على طريق التقدم دلائل على هذه الخيبة ، وهزوا كل ذلك إلى الصفات السلبية ، وكرسوا هذه الشكوك لتعميق أزمة التخلف ذاتها ، فبدا الإنسان العربي في النظرة القاصرة إليه ، وفي الأدب الناتج بسبب من هذه النظرة ، مخلوقاً منحطاً عاجزاً ومنحلاً ومنبت الجذور عن كل أصالة ، مختلفاً في جوهره عن الذين يبنون الحضارات ويصوغون التاريخ ، بداء من المثقف وانتهاء بابن الشعب العادي ، أما الصورة التي رسموها بها فقد كانت مفرقة حقاً ، مؤسفة بالانعكاسات ، ويسوء الأوضاع العامة التي تحيط بها ... إلخ » (٥٢) .

وكما هو الأمر في « المصباح الزرق » يجرى التركيز هنا على شخصية محورية وإن تكن هنا تأخذ صورة أقوى وأوضح . فارتباطاً مع رؤية الرواية كان لابد هنا من تقديم شخصية فردية متميزة . فالطروسي هو بطل البحر والبر ، كما أنه بطل الرواية كذلك . ولعل الكاتب في إصراره على تجسيد الجوانب الإيجابية في الإنسان قد أسرف في منح شخصية الطروسي الصفات التي سبق ذكرها ؛ فالطروسي لا يعرف الخوف ولا التراجع ... إلخ . بل لم نره في لحظة ضعف واحدة ، إلا في حالة تردده وحيرته في أمر الإبحار . لكن كل هذه الصفات لم تخلع عنه رداء الواقعية . ويقدم الكاتب شخصية الطروسي على دفعات ، وتتعرف صفاتها تدريجاً من خلال فعلها وحوارها ومواقف الآخرين منها . إن شخصية الطروسي من الشخصيات الروائية السورية القليلة ، التي تمشي في ذهن القارئ زمناً طويلاً . غير أن انشغال الكاتب برسم شخصية الطروسي واهتمامه بها ، لم يصرفه عن الاهتمام ببقية الشخصيات . ولعل الجديده هنا هو اهتمام هذه الشخصيات بالسياسة أكثر منه في « المصباح الزرق » ، فلا يقتصر نشاطها هنا على المظاهرات ، وإنما نرى الاجتماعات والاتصالات السياسية وربما إشارات خفية إلى بدايات تنظيمية يقودها الأستاذ

بداية ونهاية^(٥٤) ، قد سقطت ، ولكنها بعد أن تلتقى بالطروسي الذي يفتح لها بيتا ، ويعاملها معاملة الزوجة ، نراها تحبه وتخلص له ، وتبذل نفسها كذلك . فالوضع الاجتماعي والاقتصادي تغير فتغيرت أم حسن ، وتغيرت نظرتها إلى الآخرين ، بل تغير اسمها تعبيرا عن رفضها لماضيها . ولعل هذا يدل على أن الكاتب يرى أن الفضيلة والرهبة قيمتان مرتبطتان بأوضاع اجتماعية واقتصادية .

وأضافة إلى أساليب التذكر والتداعي والمنولوج يستخدم الكاتب الأسطورة ، أسطورة عروس البحر بالتجديد . والأسطورة تأتي لتكشف رؤية الكاتب وإيمانه بالإنسان وطاقتها الفريدة ، فالأسطورة تحكي عن المواجهة بين إنسان البر الضعيف والجبار مع ملوك البحر ، هذا الصراع الذي ينتهي بانتصار الإنسان ضد الوجود المحيط به . . فكأن الإنسان منذ الأزل خلق لجسد هذا الصراع والذئال . وكما انتصر إنسان الأسطورة القديم انتصر الطروسي إنسان اليوم . لكن استخدام الكاتب للأسطورة في روايته هذه كان أقرب إلى التضمين منه إلى الاستلهام (انظر الفصل الثاني عشر من القسم الأول ، والثالث عشر من القسم الثاني) . ومهما يكن الأمر فإن هذا يشير إلى وهي الكاتب باستخدام تقنيات حديثة وتطويعها في تقديم رؤية ثورية . وسنرى توظيفه المثقن للأسطورة في روايته « الشمس في يوم هائم » . . . فالتصوير والإيجاز والرمز المتعدد الدلالات هو ما أفرى البناء الروائي في « الشراع والعاصفة » ، فقد اتسمت لغة الحوار بالبساطة والعفوية ، فكانت تعبيراً عن مستوى الشخصيات وطبيعتها . ولا شك أن صياغة جل الحوار بعفوية ، فكانت تعبيراً عن مستوى الشخصيات وطبيعتها . ولا شك أن صياغة جل الحوار بعفوية يزيد من واقعية الشخص . والكاتب - لأنه قريب من شخصه ويبتهم - قد استطاع توظيف اللهجة الشعبية العفوية باقتدار يقول الطروسي بعد أن تأخر البحارة الذين لم يأبهوا بنصيحته : « قلت لهم اليوم » « فرتونه » « فلا تبحروا » قلت لهم بكونوا بالعودة ! ولكن مع من تتكلم ؟ ولك هكايت ! وابن الجمل هذا تفر رجل هذه بألف صياد مثله . قلت له انتبه ، فقال : لا تخف ، أنا ملك البحر^(٥٥) . وأبو حميد الذي كان يحشق سماع إذاعة برلين المنوعة آنذاك ، يأتي لينشر ما سمعه فلا يصدق به البحارة ، فيفتاظ قائلًا : « طيب انتظروا تروا ، أعمال السياسة شيء وأكل الهواء شيء ، لا بد ما يأخذ الخبر حقه ومستحقه ، ثم يذاع على الناس ، رجل في أكبر سياسي ، أنا رب السياسة ، راج تضرعوا أصرح أكثر من اللازم هـ »^(٥٦) .

ولغة السرد تصويرية ، تقرب من الشرقي بعض المقاطع . ويمكن أن نأخذ مثالا على ذلك تصويره لمركب الرحوى وإنفاذه : « اندلع برق مرق حجاب الظلام ، وثلاه رعد هدار تقلبت موجاته وتدرجت فوق رؤوسهم ، وسقطت صاعقة وغابت في البحر ، وعصف ريح هوجاء ارتفعت إلى أهل ورفعت معها الماء ، وأمسكت الشخورة وهزتها بقوة كأنها تريد أن تصعد بها ، وبعد أن رفعتها إلى أهل تركتها تسقط في الغور السحيق الذي انفتح تحتها وغمرها ببرد مائي حتى غابت مؤخرها ، وانقصفت بعض أصدعها ، ثم استوت من أمام وغاصت من أمام وغاصت من وراء ، وفقدت توازنها ، وانقادت كقصاصة من ورق ليد العاصفة القوية ، التي جعلت تلهو بها وهي تفقه في هزه وشماته » الخ^(٥٧) .

كامل . وفي « الشراع والعاصفة » نلمس أن نوعية الشخصيات متعددة . وانسجاما مع رؤية الكاتب الاشتراكية نرى أن وهي الشخصية وممارستها ولوحنتها النفسية تتحدد بوضعها الاجتماعي والاقتصادي ؛ أي بالطبقة التي تمثلها أو تنتمي إليها . والكاتب يركز دائما على نماذج ممثلة لطبقة اجتماعية معينة ، لكنه لا يفضل النماذج الأخرى التي تتراوح بين هذه وتلك . وهذه السمة التي تتصل بتقنية الرسم الشخصية نجدها في « الشراع والعاصفة » وفي سائر روايات الكاتب ؛ لأنه يصدر عن رؤية واحدة . وفي الشراع والعاصفة نجد نموذج الأستاذ كامل المثقف ، ثم الطبيب صبحي ، الذي يترك عيادته ليحارب في فلسطين ، ثم هناك أبو حميد الذي يتعامل بالسياسة من خلال الحماسة ليس غير ، ثم هناك خليل العريان وأبو محمد وأبو سميرة ، هؤلاء الكادحون الذين يشغلهم اللهات وراء لقمة العيش من الاهتمام بهذه الموضوعات .

أما الشخصيات المستغلة ، التي تقع في معسكر مقابل ، فقد اهتم بها الكاتب اهتماما يدل على نضجه الفكري والفكري ؛ فقد صورهم - بعيدا عن السخرية والهزء - وصور أساليبهم التي تنطوي على الخداع والخبث ، ثم بين صلاتهم مع السلطة السياسية من خلال تصوير العلاقات الاجتماعية لكل من أبي رشيد ونديم مظهر .

والجديد كذلك هو اهتمام الكاتب بالعوامل الداخلية للشخصيات ، هل نهر أتاح لها صفة الفرد والتميز . وهو يستخدم المنولوج والتداعي والتذكر ، وأحيانا غلبة رد الفعل المعاكس ، ليعبر المواقف بدقة . ومن الطبيعي أن يهتم الرواية اهتماما أكبر بالشخصيات الفقيرة الشعبية ، تألفا مع رؤيتها . ومن الممكن أن يكون هذا الاهتمام لغرض فني ؛ فقد يتيح للكاتب أن يقدم أحداثا جماعية . وسير الأحداث لم يجر في خط مستقيم ؛ فبناء الحدث يتخلله عوذة إلى الماضي ؛ ثم استطراد ، ثم عوذة ثانية إلى سير الحدث الرئيسي (انظر الفصلين الثالث عشر والرابع عشر من القسم الأول على سبيل المثال) . والأحداث تتطور وتتشابك مع نمو الشخصيات بفعل التأثير والتأثير . ولا يوجد هنا مصادفات أو قدر . ويلاحظ أن الوضع الاجتماعي والاقتصادي لا يحدد فحسب وهي الشخصية ولوحنتها النفسية ، بل إن تغيره يؤدي إلى تغير وهي الشخصية وهما لها النفس الداخلي . ويمكن أن نأخذ مثالا على ذلك شخصية أحمد ، الذي ظل متسكما في الميناء ، إنه ينشد الإبحار ، لكن البحارة يرون أنه لا يصلح لذلك ، فظل الرفض يفعل فعله في نفسية أحمد . وكان يتحين الفرص لتأكيد ذاته . لذلك نراه يجد الفرصة الذهبية بمشاركة الطروسي في إنقاذ مركب الرحوى ، فيتزجر بعد ذلك اعتراف جميع البحارة ببطولته وقدرته ، فيحقق حلمه في أن يعمل بحارا بعد ذلك ؛ وهذا ما يجعل نفسه تبدل بشكل جذري . ولا شك أن مثال أحمد يؤكد كذلك أن العمل قيمة إنسانية ، حيث يتزجر المرء من خلاله احترام الآخرين وتقديرهم . ويمكن أن نرى مثالا مغايرا هو شخصية الأستاذ كامل ، المثقف الذي تسنم مسؤولية إهالة أسرته فذاق الفقر والحرمان على نحو جعله يبتدى إلى مفهوم العدالة الاجتماعية ، والإيمان بفكر الطبقة العاملة . . .^(٥٨) . حتى أم حسن ، المومس التي خدعها جوارهم البقال ، والتي كانت وأسرتها تستدين منه بسبب شغل العيش ، وشبه سقوطها سقوط نفيسة عند نجيب محفوظ في

الآن يظهر البطل المثقف في الرواية لتوضيح إفلاسه وسقوطه عن الصعيدين الاجتماعي والوطني (ألف ليلة وليلتان ، حبيبي يا حب القوت ، طائر الأيام العجيبة) .

هذه الأجواء الجديدة أثرت في كاتبنا وجعلته يعبر عن رؤيته بشكل قوى واضح ، فالطبقة التي غرس أدبه فيها منذ البداية أصبحت أكثر تحديدا وتعللا . لذلك اتسمت روايات حنا مينة التي صدرت بعد الهزيمة بسمات جديدة ، فكرية وفنية ، هي في حقيقتها الأمر انعكاس للحقائق التاريخية التي فجرتها الهزيمة على الصعيد الاجتماعي والسياسي . لقد دلت مزجته حزيران على الإفلاس التاريخي للبرجوازية الصغيرة في تصديدها لقيادة حركة التحرر الوطني والاجتماعي ، كما أكدت العلاقة الجدلية بين القضية الوطنية والقضية الاجتماعية . هذه الحقائق الجديدة لابد أن تشكل عناصر جديدة في رؤية الروائيين بشكل عام ، وفي رؤية حنا مينة بشكل خاص . وهذا ما يوضحه ويؤكد مساره الروائي بعد الهزيمة .

ولعل أول ما يلاحظ في روايات الكاتب بعد الهزيمة هو أن الإطار التاريخي باهت إلى أقصى حد ، ففي « الثلج يأتي من النافذة » (٩٩) - أولى رواياته بعد الهزيمة - لا وجود للفرنسيين على الإطلاق ، سوى إشارة إلى مطاردهم المناضلين الذين كانوا يرفعون الشارات الحمراء في الأول من أيار ، ويطلبون بنقابات للعمال . وهي إشارة موحية بدلالة زمنية ورمزية أكثر من دلالتها الواقعية المباشرة . وتكتفي « الشمس في يوم غائم » بمجرد الإشارة إلى المستشار الفرنسي - الرمز الذي يتحالف مع البرجوازية ويشاركها في سهرات الكازينو ورقص التانغو . وإذا كانت الإشارة إلى مطاردة المناضلين العمال في « الثلج يأتي من النافذة » توضح حدة الصراع الطبقي فإن الصراع الطبقي في « الشمس في يوم غائم » يأخذ شكلا حادا ، ففيها سكان القصور وسكان الأكواخ وغور من الدم يفصل بينها .

ونجد في رواية (الباطر) أن الحوت القديم الذي قضى عليه يرمز إلى الاستعمار الفرنسي ، أما الحوت الجديد الذي يهدد المدينة فيرمز للعدو الإسرائيلي .

كل ذلك يؤكد أن الزمن الروائي مجرد إطار خارجي - وإن يكن ذا دلالة - كما يؤكد تفسيرنا للدلالة الاجتماعية للزمن الروائي عند الكاتب .

ويلاحظ أن معادلة المثقف - العامل ، التي صورها الكاتب في « الشارع والعاصفة » على هذا النحو ، قد انقلب طرفاها تماما بعد الهزيمة ، فأصبحت العامل - المثقف . وإذا كان خليل في « الثلج يأتي من النافذة » ممثلا للطبقة العاملة بمثابة المعلم الذي يجذب من ممارسات المثقف البرجوازي الصغير (فهاض) ، فإن الممثل والمعلم في « الشمس في يوم غائم » هو الحياط الذي يعمل على تنمية مشاعر الرفض والتمرد عند الفتى - المثقف البرجوازي . أما في « الباطر » فتختفي شخصية المثقف تماما ، وتقدم شخصية زكريا المرسل العامل في الميناء بوصفها شخصية مركزية . كل ذلك يدل على التغيرات الكبيرة التي حدثت في البناء الاجتماعي ، والتي أدت إلى تجسيد هذه المعادلة بصورة جديدة ، وإلى اختيار الشخصيات مع مواقع طبقية وثقافية محددة .

ولكن إذا كان الطابع العام للغة الرواية هو اللغة التصويرية فإنها لم تخل من آثار المرحلة السابقة ، فنجد بضع فقرات تقريرية مباشرة ، مال إليها أسلوب الكاتب عند استعراض نكف من الحياة السياسية والتاريخية ، مثل قوله : « كانت الانتخابات النيابية قد جرت منذ عامين ، وتسلمت الكتلة » الحكم ، وقام في البلاد أول برلمان بعد الاستقلال ، وأول رئيس للجمهورية ، وظل الجيش وبعض المؤسسات في يد السلطات الفرنسية ، كما ظل لها جهاز استخبارات خاص بها ، ومثله للفرات العسكرية الإنجليزية الموجودة في البلاد ، وأصبحت السلطة على هذا النحو ، ثلاثية الأطراف وإن كانت ظاهريا في يد الحكومة الوطنية ، وخاصة من الناحية الإدارية ، وظل جلاء القوات الفرنسية والإنجليزية رهناً بانتهاء الحرب ... » (٩٨) . ولا شك أن هذه اللغة التقريرية حملت على عهد الحركة الروائية ، لكنها - بسبب ندرتها - لم تسيء إلى لغة الكاتب التي أصبحت أكثر تطورا وأكثر قدرة على القيام بمهامها الفنية .

جاءت « الشارع والعاصفة » في نهاية مرحلة اجتماعية ، فبعد صدورهما بعام واحد حدثت أمور هزت المجتمع العربي والسوري من جذوره ، وأدت إلى تغير ملامح الخريطة الطبقية تغيرا كبيرا ، فسقطت برامج ، واضارت قيم وأفكار كانت قد وصلت إلى نهايتها ، جاءت حزيران لتكشف عن انهيارها وتفسخها . ولتسرع من سقوطها التاريخي . وقد خلقت هزيمة حزيران مناخا ملائما لقيم وأفكار جديدة ، ولتحرك طبقة جذرية صاعدة وتعللها . هذه الخلطة في البناء الثقافي والاجتماعي والسياسي والعسكري ، كانت ذات أثر في المثقفين ، فالهزيمة - في جانب منها - هزيمة للمثقفين ، وقد تمت مراجعات نقدية لمسارهم الأدبي والسياسي . وقد وضعت الهزيمة المثقفين أمام مفترق طرق ، فأما الالتزام بفكر ثوري جذري ، وإما التطور مع الطبقة الحاكمة التي عادت - بفعل الهزيمة عاملا رئيسيا - إلى احتلال مواقع البرجوازية التقليدية ، وإما النحيب والسخط واللجوء إلى مشاعر العتب واللاجدوى . وفي كل الأحوال أثرت هذه الأحداث والظروف الجديدة في المسار الأدبي والفني ، بحيث يمكن أن يعد المسار الأدبي والفني بعد هذه الأحداث بداية مرحلة جديدة في الأدب العربي بشكل عام . وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن الهزيمة والأحداث التي تلتها أتاحت بشكل ملحوظ مناخا أكثر ملائمة للأدباء ذوي الرؤية الاشتراكية العلمية ، فأصبحت أقدام هؤلاء أكثر رسوخا في الميدان الروائي وغيره ، فقد انتقلوا من موقع رد الفعل إلى امتلاك ناصية أكثر تقدما . ويمكن القول إن الهزيمة قد فرضت على الأدباء - على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم - التوجه نحو الواقع في محاولة للم أشلائه المبعثرة ، ولتتبع المسيرة الشاقة الطويلة . ويمكن أن نشير إلى تغير صورة البطل في الرواية ، ففي المرحلة السابقة هيمنت صورة البطل المثقف ، أما بعد الهزيمة فقد ظهرت صورة البطل في الروايات مستمدة من الطبقات الشعبية ، فظهرت صورة البطل من البروليتاريا الرثة (وردة الصباح ، أحلام على الرصيف المجروح ، جفون تسحق الصور ... إلخ) ، ومن الفلاحين المدممين (ملح الأرض ، المذنبون ، وينداح الطوفان ، الأشقياء والسادة الحفاة وخفي حنين ، الفهد ... إلخ) ، أو من البروليتاريا الثورية التي تحمل كتابها بيحتها ، وتسترد في نضالها بالوعي الثوري . أما صورة المثقف التي ظهرت في روايات ما بعد الهزيمة فقد تغيرت رأسا على عقب ، فها هنا

معاناة خليل تمجيدا لآلام طبقة باكملها ؛ فهو لم « يكتسب » وضعه الطبقي أو النضالي ، وإنما (وعاد) فحسب ؛ والثقافة بالنسبة إليه عنصر مهم وضروري ، ولكن انتباهه الاقتصادي الاجتماعي هو العامل الحاسم . أما فياض فوضعه الطبقي عرضة لمختلف الاحتمالات . قد يرهه لنفسه ، وقد تساعد الظروف لأن يكون برجوازيا « عصابيا » ، وقد يتحول - بفكره - إلى مستقبل طبقة أخرى لا ينتمى إليها . والثقافة لذلك بالنسبة إليه تقوم بدور جوهري . هكذا اختار الفنان لبطله كل المقومات التي تبرز دلالة الروائية ، فوصل به إلى أقصى سمات المثقف ، وهو أن يكون كاتباً ، كما اختار للشخصية الأخرى كل المقومات التي تبرز دلالة الروائية ، فوصل به إلى « حضيض » الطبقة العاملة^(٦٦) . غير أن بعض النقاد قد أخذ على الروائي تمجيداً لمعادلة العامل - المثقف ؛ لقد أخطأ الكاتب حين دفعه إخلاصه للطبقة العاملة والقضية الثورية إلى تنصيب خليل معلماً على فياض بصورة أحادية الجانب . فحسب لينين (كذا) نرى أن الطبقة العاملة بحاجة إلى مثقفين يحملون إليها الوعي الطبقي السياسي ، وإلا فإنها تتحول إلى اقتصادية بحتة (كذا) . إن أحداً لا يقول إن الطبقة العاملة ماركسية بالضرورة . وما هنا نفع على أزمة مضاعفة ، تتصل بالخطأ المذكور ؛ فخليل وقد أمب دور المثقف واللينيني ، ليس قادراً على تعليم فياض الذي هو بحاجة حقيقية للتعليم من البروليتاريا ؛ وفياض ليس قادراً على تعليم خليل الذي هو بحاجة أيضاً لمعارف المثقفين الماركسيين . إن وضع اليد على هذه الأزمة في الرواية يقودنا إلى الطرح الحقيقي لمعادلة العامل والمثقف . إنها معادلة دialeكتيكية^(٦٧) . غير أن هذه الملاحظة تبدو نتاج قراءة خارجية للرواية ، فضلاً عن أنها تدل على عدم ربط الظاهرة الروائية بزمانها . فالروائي كان قد صور معادلة المثقف - العامل في روايته و الشراع والمصاصة (الأستاذ كامل - الطروسى) حين كان المثقف يلعب دوراً ملحوظاً في الستينات ، ولم يصور هذه العلاقة بشكل أحادي ؛ فكما استمد الطروسى الوعي من المثقف الأستاذ كامل ، فإن الأستاذ كامل استمد من ممارسات الطروسى إيماناً أقوى بقدرة الجماهير الشعبية ، وبضرورة تفجير طاقاتها المخنونة^(٦٨) .

ولا شك أن قلب طرفي المعادلة أمر مسرغ ومقبول حين يأتي نتيجة طهيمة لإملاءات التغيرات المنجدة في البناء الاجتماعي بحد المزمنة ، أو حين يأتي بوصفه نبوءة لاستقراء حركة الواقع الاجتماعي ، ولعل الرواية تشير إلى أثر الظروف التي جعلت من خليل معلماً وقائداً ، على لسان فياض الذي يقول : « أنت يا خليل لا تفهم أكثر مني ، وإنما الظروف وضعتك أنت ومنطلقك في موضع التفوق »^(٦٩) . ثم إن معادلة خليل - فياض ، العامل - المثقف ، صورت بشكل جدلي ؛ لأن كلا من فياض و خليل كان يتعلم ويستفيد من الآخر ؛ ففاض يقول بعد أن أعطاه خليل درساً مؤداه أن التجربة هي المحك ؛ « أنا لا أستطيع البقاء حبيساً كسبياً أكثر مما فعلت ، على أن أصقل ، أن أدخل تجربة المصائب التي تحدث عنها ، وسترى بعدها . سأعتمد فقط في الحصول على عمل ، وليكر عملاً جسمانياً بعيداً عن الصحافة وجوها »^(٧٠) . كما أن خليل نعم من فياض فاستفاد خليل وهو الذي « لا يثق بالمثقفين »^(٧١) ، في ترسيخ ما اقتنع به بأن الكتاب والأدباء يعيشون حالة فصام بين القول والفعل ، أو النظرية والممارسة . لهذا يتطالع خليل فياض بقوله : « أنت لم تفكر

ولكن إذا كان الروائي في « الثلج يأتي من النافذة » يقوم أساساً على تصوير معادلة العامل - المثقف ، على نحو يجعلها ذات محور محدد فإن (الشمس في يوم غائم) تبدو أكثر غنى من هذه الناحية فهي مليئة بالأفكار والرموز والإيماءات ؛ ولذلك يمكن أن تتناول من أكثر من زاوية غير أن الأمر الذي لا خلاف حوله هو أن الكاتب يتعامل في الروايتين مع معطيات هزيمة حزيران ، فيؤكد أهمية الدور القيادي للطبقة العاملة ، وأهمية النضال ضد العدو القومي والطبقي في آن واحد .

ولكن إذا كانت معادلة العامل - المثقف تتم في « الثلج يأتي من النافذة » من خلال الاختفاء والهروب من ميدان الصدام ، وتهدف إلى الدعوة للممارسة العملية التي تستلزم المثقفين وتكشف ادعاءاتهم ، فإنها تتم في (الشمس في يوم غائم) من خلال رفعة الحنجر تمجيداً ، وتهدف إلى الوصول إلى مرحلة الثورة من خلال امتلاك الوعي الثوري والروية المستقبلية . ففي (الثلج يأتي من النافذة) تتم المواجهة الحادة بين مثقف برجوازي صغير (فياض) وعامل نقابي مناضل (خليل) . ففاض هرب إلى لبنان بعد « مطاردة اليساريين »^(٧٢) ، في حين ظل أسدقؤه ورفاقه يختبئون أو مشردين ومعرضين للسجن والمعتقلات . ويمتد فياض في البدء أن يهرابه مسرعاً ، ويلجأ إلى بيت صديقه القديم خليل ، لتبدأ المواجهة الحادة التي تكشف عن تردد الأول وفذبيته ، وصلابة الثاني وثباته .

والسباق الروائي يوضح عدة دلالات مهمة لهذه المواجهة . فتحدد نبرة الشخصيات وانتمائها الفكري والطبقي له دلالة مهمة . ففاض مثقف أديب وكاتب ينتمى إلى فئات البرجوازية الصغيرة ؛ أما خليل فعامل وعضو لجنة نقابية ، يمثل الطبقة العاملة الواعية المنظمة . وكلاهما ينتمى إلى حزب واحد ، وأرأؤهما الفكرية والسياسية واحدة . فهما يفترقان إذن في مواقفهما من عملية الإنتاج - المنبت الطبقي ؛ وهو ما يهدف البناء الروائي إلى إبرازه وتوضيح أثره في درجة امتلاك الوعي الثوري ، ومن ثم في المقدرة على التضحية والصمود - الممارسة ، وأخيراً في أسقية تسلّم دفة القيادة . ومن هنا نرى « فياض » ، يهرابه من ميدان الصدام ، يدلل على تذبذبه وسحيته ، وعلى عدم استعداداته للنضال والعمل والفعل ، وهو يحاول أن يبعد المسرعات الكثيرة لموقفه الذي لا يرضى عنه خليل ، ويغيبه صراحة بأنه كان عليه أن يكون أكثر صموداً ، وأن يبقى مثل سائر الرفاق الذين يتصدون للإرهاب . ومنذ هذه اللحظة تتولد معاناة جديدة لفاض ، خلفها موقف خليل الصارم ، الذي كان يدينه صراحة أو من خلال الإبهامات أو الإيماءات الدالة ، التي كانت تجعل فياض ينكس رأسه دون اعتراض أو تبرير ، فيقف صوف التلميذ الخائف من معلمه . ويفاجأ فياض حين يخبره خليل بأن عليه أن يظل مختبئاً ، وألا يخاطر المنزل في تلك الآونة ؛ وهو ما يولد عند فياض إحباطاً جديداً ؛ إذ كان في « ظنه أنه سيتمتع بالحرية »^(٧٣) ، فيتساءل : « إذا كنت سأختبئ - فلماذا جئت إذن ؟ »^(٧٤) . ففاض قد يشعل النار بكتاباتاته ، لكنه غير قادر على أن يكون وقودها مثل معلمه خليل ، الذي يستمد مشروعية قيادته لفاض لتوافر عدة شروط : فيه ، فوجه أكثر أصالة ، ثم هو أكثر قدرة على التضحية - الممارسة الفعلية ، لأنه يعيش فعلاً في آتون النار لا على أطرافها ، لقد كانت

هذا لأنك لم تجد الوقت للتفكير . كنت مستعجلا للخروج والنجاة بنفسك ، وأنا الذي كنت أقرأ وأعجب . كم تساءلت : هل يكتب ما هو مستعد للتضحية في سبيله ، أم أن الكتابة لا تكلفه شيئا في الوقت الحاضر ؟^(٧٩) . فالبناء الروائي لا يصور هذه المعادلة من أجل الكشف عن أهمية العلاقة بين البنية الطبقة والوعي فحسب ، وإنما للدعوة من خلالها إلى الممارسة ، الممارسة العملية التي تصقل المثقفين الثوريين وتكشف ادعائهم ؛ « فالتجربة هي المحك »^(٨٠) - كما يقول خليل ، والتغير لا يتم بالتخيل وإنما بالمعمود العنيد والفاعلية المستمرة : « بليتك يا فياض أنك من جماعة الكتب ، ليس للفلم خطر في مجتمع لا يقرأ إلا قليلا ، ولكن للفلم ضجة »^(٨١) . لذلك حين يكتب فياض في منزل جوزيف يمزق ما كتبه ، لأنه يشعر أن كتابته كانت شيئا فارغا ، وأنها تنقصها المعاناة^(٨٢) . لقد أدرك فياض أن الضربة أقسى من السجن ، وأن عليه أن يجعل قدره برجولة ويمضي ؛ وهو لذلك يخوض التجربة العملية ، فيعمل بمطعم الجبل ، ثم بالبناء ، ثم بمعمل المسامير ، ونصب عينه دائما لخليل في حزمه وصموده ونجاريه . إنه يعمل لأنه يرفض أن يظل متطفلا على أسرة خليل ؛ فقد أدرك أن « اللقمة ستكون أبسط وأصعب ، ولكنها من عرق جبينى ستكون أطيب وأنفع . . الإنسان كالماء ، إذا لم يمر بأسن ، فدهنى أجري ، كساقية ضائعة » ذلك أفضل من البقاء راكدا ، كبركة تسرح فيها الضفادع ، إنسانيتى نفسها غدت بحاجة إلى إثبات ؛ فالتحلل يتهدهدها ، وهل أن أدفع عنها الفساد ؟^(٨٣) . وإذا كان العمل قيمة إنسانية وتجربة ضرورية للانتماء في الواقع وتعرفه بشكل مباشر في سبيل تغييره فإن رقصة الخنجر في (الشمس في يوم غائم) تسير من أن تجاوز الواقع لا يمكن بلوغه إلا بالحرقة العنيفة ، وأن ذلك لن يتم إلا بالانتماء بعالم المحرومين والجوعى ، ومن ثم النضال الدائب المستمر . لذلك يفتدو فياض بعد هذه التجربة مناضلا صلبا وأحيا ؛ فالمعمل إلى جانب الثقافة (فياض) والثقافة إلى جانب العمل (خليل) ، هما طريق صنع المناضلين الثوريين ، وهما طريق الخلاص من الحيرة والتردد ، بل الخلاص من الغربة . لذلك يشعر فياض الآن بأن البرد ليس من الثلج ، وإنما البرد كان من الغربة ، والتجربة تحت في الغربة ، والآن وداعا للغربة^(٨٤) . ود أغمض عينيه على هناوة الراحة بعد تعب . في مدينته سيميش ، وفي مدينته سيكتب ، وفيها سيكافح . وشعر بسعادة غامرة ؛ بسعادة من يستقبل الدنيا بصدوره وأصدائه وأصدقائه بصدوره أيضا . وهتف كأنه يقسم : أبدا لن أمرب بعد الآن ! أبدا لن أمرب بعد الآن^(٨٥) . عندها يقبل خليل المعلم والصدديق انتهاء فياض إليه فيقول : « هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت »^(٨٦) .

وإذا كان فياض قد أصبح بعد التجربة العملية وتوجيهات خليل مناضلا صلبا فإن الفنى (الشمس في يوم غائم) يدرك من خلال ممارسته رقصة الخنجر أن الحياض ليس صاحرا ولا موسيقيا ولكنه معرض ، بل إن توجيهات الحياض ورقصة الخنجر تدفع الفنى لاتخاذ موقف على أحد طرفي غور الدم الذي يفصل المدينة . وموقفه هذا لم يأت اعتادا ، وإنما يأت نتيجة وعيه بمستقبل طبخته ، ووعيه محتمة اندحارها كاندحار المحتن المتحالة معه : « وهذا الصيف حين عدت إلى المدينة كانت حالة من المراج تسودها ، وكره شديد لفرنسا على كل وجه وفي كل مكان »^(٨٧) . في البيوت اله ، هي تلاح ، كبيتنا ، وفي

وتأخذ صورة المرأة ومشكلاتها حجما مهما في روايات الكاتب . ولكن في حين تعرضها « الثلج يأت من النافذة » من خلال اللجوء إلى الثانية ، وتصوير شخصيات أخرى عدة لرسم خطوط تنواز مع الخط الذي يرسمه فياض و خليل ، فبات لتعمق من رؤية الرواية وتزيدها إيضاحا ، فإن « الشمس في يوم غائم » تقدم صورة المرأة مرتبطة بصورة النظام القائم .

والبيت وسماع التانغو وتقديس جده ، لكنها ليست مساوية له ؛ إنها قطعة من أثاث البيت ؛ شيء من الأشياء ، عبدة مفرغة من نعمة العبدية^(٨٨) . فوالدته تفقد إنسانيتها تمامًا ، كما كانت جدته التي لا تدخل فراش جده إلا من أسفل السرير ، أما شقيقة الفتى فإنها تتزوج رئيس القلم ، لا لأنها تحبه أو لأنه يجلبها ، فالحب ليس من مقومات الزواج عند العائلات المالكة ، وليس له أهمية إذا تساوت المقومات الأخرى ، مثل الملكية ، وعراقلة الأسرة والوجاهة ؛ وهذا عرف معمول به بحكم المصلحة والمادة والأفكار المتوارثة ، التي لها قوة القانون . فهذا الزواج في حقيقته هو اقتران ثروة بثروة .

والكاتب يريد أن يدلل من خلال هذه النماذج المتعددة على أن النظام القائم يسلب إنسانية المرأة أي كان انتماءها الطبقي ، كما يشوه المواقف البشرية .

وإذا كانت روايتا « الثلج » و« الشمس » وهما الشمس في يوم غائم ، تركزان على شخصيات محورية ، شأنها شأن روايات حنا مينة كلها ، فإن اهتمامها بالموقف الذي تتخله الشخصية يقع في المحل الأول . ومن ثم فمن الظلم أن نعد روايات حنا مينة من نوع رواية الشخصية كما حددها إدوين مور وفورستر . كما ذهب إلى ذلك بعض النقاد^(٨٩) ، لأن أهم سمات الشخصية في ذلك النوع من الروايات هو الثبات والكمال منذ البداية^(٩٠) ، ولأن الشخصية المسطحة هي وحدها القادرة على الوفاء بفرض كاتب رواية الشخصية^(٩١) . ومهمة الروائي في رواية الشخصية ينصب على دفع « شخصياته إلى الحركة الدائمة أكثر من دفعها إلى صنع الأحداث »^(٩٢) . والبناء الروائي في روايات الكاتب جميعها يؤكد عكس ذلك فغارس والطروسي ولباض والفتى وذكريا المرسل (في الباطر) شخصيات روائية أبعد ما تكون عن التسطيح ، بل هي شخصيات ناعمة أو مستديرة^(٩٣) ؛ لأننا نراها في كل جوانبها ، كما أنها تشارك في صنع الأحداث ، وتنمو وتتطور من خلال التفاعل المستمر معها .

وفي « الشمس » في يوم غائم ، مثلاً - وهي الرواية التي يلف الناقد المذكور بملاحظاته عندها ثم يحسم - نلاحظ أن الكاتب يرسم شخصياته ويمنحها ملامح عامة وخاصة في آن واحد ؛ عامة لأنها طرحت دون أسماء ، وأكسبت دلالة الفعل ، واقترب وضعها بوجودها الاجتماعي ، وحجم دورها وسعة المكان الذي تتحرك فيه ؛ فهي مشدودة زمانا ومكانا لكي توضح واقعا وتعكسه ، دون أن يعنى ذلك شلوه وضعها في زمان ومكان آخر إذا ألغيت بعض حدود الفصل التاريخي ؛ وهي عامة لأنها ذات أحجام فعلية قائمة ، هي نماذج تعبر وتطرح وضعا اجتماعيا أوسع ، لكنها خاصة لكونها صورت في الرواية ضمن الحركة والممارسة والحوار والمشاعر بدقة^(٩٤) . فملامح الشخصيات تتضح من خلال نمو الأحداث ، ومن خلال انشائها اجتماعيا والسياسية والفكرية ، وبالطريقة ذاتها تتحول « الأناكار الكامنة التي تشكل رؤى الرواية إلى صور حسية تتفاعل مع الواقع ، وتفقد الحدث ، وتزيد من تعميق الخطوط وشد أوصالها . وفي « الشمس » في يوم غائم ، يقوم الفتى بدور الراوى ، ويتم السرد بصيغة المتكلم من أول الرواية حتى آخرها . وبذلك يتخلص الكاتب نهائيا من ظهور شخصيته ؛ فالبطل ليس هو « الأنا » وإنما الآخر . ولا شك أن اختفاء شخصية الروائي يعد سمة مهمة من سمات الرواية

ففي « الثلج » يأتي من النافذة « مقارنة غير مباشرة بين زوجة جوزيف وزوجة خليل ، فكلاهما تنتمي إلى الطبقة الكادحة ، تكن الأولى (هناك) تجعل زوجها الحزبي في حالة من الارتباك والحيرة الدائمة ، بسبب أنها لا تقيم وزنا للملازمة بين مشروعية الطموح وضرورة الواقع ، في حين ترى زوجة خليل صابرة وصامدة ، تعي رسالة زوجها فتعاطف معه (تشبه زوجة العامل أحمد عبد الله في رواية « الضفاف الأخرى ») ، وصمتها ليس من ضيق مكتوم وإنما من رعي ، بل إن أم خليل تلمح في حديثها عنها بأنها تحضر اجتماعات سرية من أجل تحرير المرأة^(٩٥) ونجد ثنائية أخرى بين أم خليل وأم بشير ؛ فالأولى تلتج على نضال خليل ، وتردد ما يتضمنه الوعى السائد حين تقول : « قلت لهم مادمت بلا سند فالمسألة فالصو . لو كان وراءهم رأس - وزير ، ناب ، قلنا فيها وما فيها ، لكن الجماعة بدون سند ؛ بدون رأس ؛ يركضون على الفاضى . . يعملون بدون فائدة ، والمصيبة أنهم يدفعون من جيوبهم^(٩٦) . أما أم بشير فإنها في الخامسة والخمسين ، لكنها عملية ، لا تحب المحاكات ، وتقوم بتأدية خدمات مهمة لفياض وخليل ، وهي لا تهاب الحكومة أو السجن ، وترى في إضراب خليل والعمال ضرورة ، وتشجع على ذلك . وهذا التباين بينها وبين أم خليل استمدته أم بشير من خلال اشتغالها عاملة ؛ فقد مشت قدما على رأس النساء في مظاهرة لعمال الريعى ، وكانت تحمل العلم^(٩٧) ، فالمعمل أيضا ، والممارسة هما ما جعلتا أم بشير تمتاز عن أم خليل أو أم فياض كذلك .

والكاتب لا يلجأ إلى الثنائيات فحسب (خليل - فياض) ، (زوجة خليل - هناك) ، (أم بشير - أم خليل) ، وإنما يقدم نماذج أخرى تتأرجح بين هذه الشخصية أو تلك . وهذا ما يساعد على تصوير تيار الحياة المتدفق على اختلاف خطوطه وألوانه ، فهناك جوزيف المثقف الحزبي الذي يعيش في جثة من التناقضات التي تعرقل تحقيق طموحه ، والتي ربما كان سببها بيده غير قادر على امتلاك الثقافة الثورية ، يتساءل جوزيف : « لماذا لا تؤمن الماركسية بالحظ ؟ »^(٩٨) . لكنه يبدو مستعدا للتضحية ؛ إذ يخفى فياض بمنزله ، ويقوم بمهمات نضالية وحزبية متعددة . وجوزيف يعيش في جميع بسبب زوجته ذات التطلعات البرجوازية . وهناك أبو خليل ، الذي يترواح موقفه من نشاط خليل بين الرضى غير الكامل والتذمر غير الشديد . ثم هناك أبو روكز ، الذي يتصف جوهره بالطيبة والشهامة والرجولة ، لكنه يعيش بالأوهام والأحلام .

وفي « الشمس » في يوم غائم ، عدة نماذج لصورة المرأة ، لكن أهمها امرأة القبر - المومس ، التي تمتلك إرادة التحدى ، وتلعب دورا كبيرا فيها بالنسبة للفتى ، فتدفعه خطوات إلى أسام في عملية التحول - الانشاء ، التي يخوضها من أجل مستقبل مشرق . فهو يكتشف من خلالها ممارسات عائلة (علاقات والده وخطيب أخته مع المومسات الأخريات) الممثلة لممارسات طبقة كلها ، حيث يقتلون الفلاحين ويحولون زواجهم إلى خدم ، وينغمون إلى بغايا ؛ ففتاة العشرين قتل أبوها الفلاح وتحولت إلى بغيا من أجل الحصول على لقمة العيش ؛ أما الذي قتل أباه فهو والده أو صديق والده . فمشكلة البغاء ذات أبعاد اجتماعية واقتصادية . وفي مقابل هذه النماذج الفقيرة يقدم الروائي عدة صور للمرأة البرجوازية ؛ فوالدة الفتى كانت تشارك والده في الملك

يرقص حتى تخرج الصورة وتبتسم له ، لقد رآها تبرز وتشكل وتتجسد امرأة رائعة الجمال . وحين لمسها والبكاء على صدرها لم يقع إلا على حجر . ولكنه كان وثاقا أن الصورة خرجت من الصورة ، وأنه رآها ، وأنه لورقص لها لخرجت إليه ثانية ، فالكاتب يوظف الأسطورة في روايته بوصفها أداة فنية ذات طابع رمزي ، تتضافر مع الرقص في محاولة لتمثل الواقع وتجاوزه في آن واحد . وهن طريق الحركة نستطيع أن نعيد للصورة دماها ونعيد لها حياة .

وبالحركة المستمرة نحقق أحلامنا ورؤانا عن طريق الفعل - النضال . هنا تتعاقب الأسطورة الواقع - كما تقول مقدمة الرواية - وتتجسد التاريخ حاضرا ومستقبلا ، ويكون للرمز مدلول على أكثر من مستوى . فالوجود البشري لوحة صامتة معلقة على جدار الزمن ، أو مياه أسنة لن يهديها الجمود الذي يحوّلها إلى مستنقعات راكدة ، والحركة هي المفتاح الوحيد ، ولن تتحقق هذه الحركة إلا بلم شمل المحرومين ، وتوحيد صفوفهم ، وتجاوز جميع العقبات والسلبيات التي تعترض الطريق ؛ هذا ما يعرض عليه الخياط ، ويدفع روحه ثمنها لهذه المهمة . وتتحوّل الأسطورة في اللحظات الحاسمة من رقصة الشاب الأول بالخنجر ، حيث يرى - أو يتراى له - ابتسامة صافية على ثغر امرأة كالشمس في سماء زرقاء . وهي تتحوّل إلى حقيقة أيضا من خلال عزف ضابط الإيقاع ، الذي يؤكد للفنّ أن ما رآه صحيح ، فيقول له : « قصصت الواقعة على الخياط فأكد أن ذلك لم يكن وهما ، وأن فتاة التمثال خرجت من الرخام ، وأنى لو تابعت العزف لها لبعثت الحياة فيها » (٩٩) . فوجه الحبيبة الذي يبدو مشرقا مبشرا من خلال الحركة ، رقصة أو عزفا ، تعبّر عن إمكانية الولادة الجديدة لسكان الأكوخ البائسة . فالشمس - شمس الثورة - لا يمكن أن تبقى خلف الغيوم ؛ إنها مشرق حتما عندما تجد فارسها العنيد الذي يتوثب ليبدد الغيوم ويصرخ : « كلنا ساقطون في قاع البشر نحن » (١٠٠) . هنا نفترس من الأسطورة الحقبة ، التي تعني الغاري المعاصر ، والتي يعرفها « فان ديرليسون » بأنها « دعوة إلى الجوهرى ، إلى الإنسان الذي يتنصب ، والذي يعرف كيف يقول لا لما أعطى له كواقع » (١٠١) . هكذا يستخدم الروائي الأسطورة والمنولوج وأدوات فنية يتقن توظيفها بحيث تصب كلها في السياق الروائي الذي يقدم من خلاله رؤية ثورية شاملة من الحياة ، تتمثل في النضال اللئوب ضد قوى الظلم والقهر الاجتماعي والاقتصادي ، سواء كانت هذه القوى متمثلة في طغمة طبقية مستغلة ، أو في غمار أجنبي ، ويرسم طريق الخلاص للفقراء متمثلا - ارتباطا مع ما جاءت به هزيمة حزيران - في النضال ضد العدو الطبقي والقومى في آن واحد .

وإذا كان خليل (الثلج يأن من النافذة) والخياط (الشمس في يوم ضائم) يمثلان الطبقة العاملة ، ويقومان بدور المعلم والمحاضر للمثقف ، البرجوازي الصغير (فياض) ، والبرجوازي (الفنى) ، فإن روايات عربية أخرى أكدت هي كذلك الدور القيادي للطبقة العاملة بعد حزيران ؛ فشهد إسماعيل يقدم في روايته « الضفاف الأخرى » (١٠٢) نموذجين للبروليتاريا الثورية القائدة (ما جعفر حر وأحمد عبد الله) ، كما يقوم بتعريف مواقف المثقفين من خلال شخصية كريم الناصري المستعار من رواية « الوشم » لعبد الرحمن الربيعي ، الذي ينتهي به الأمر إلى الارتقاء في أحضان السلطة ، وشخصية كاظم

الحديثة . ويوظف الكاتب تقنيات متعددة - في روايته - بمهارة واقتدار ، حيث تقوم هذه التقنيات بوظائفها الفنية ، فتكشف عن طبيعة الشخصية ، وتستبطن داخلها بدقة . والبناء الروائي القائم - في « الثلج يأن من النافذة » - على الاختفاء ، لا بد أن يفرض على الشخصية الاسترسال في التذكر والتداعي والحوار مع الذات أو مع الآخرين . وقد جاء التذكر والتداعي ليكشف ماضى الشخصيات ، والمنولوج ليكشف العذاب والمعاناة التي يمر بها فياض - فالداخل والخارج متصلان ، والكاتب لم يتزل إلى مستوى التحليل النفسى ، وهو أمر قد يبعده عن تصوير الواقع ؛ فالتداعي والمنولوج يأتيان بشكل متداخل ومتشابك مع اللحظة الحاضرة - لذلك يندمج الماضى في الحاضر والمستقبل . والاعتماد - بشكل أساسى - على هذه التقنيات لم يعرقل سير الحركة الروائية ، بل عمقها وجعلها أكثر تدفقا ، لأن ماضى الشخصية وذاكراتها ألقت بأضواء على اللحظة الحاضرة فزادت من وضوحها . فالمنولوج في الروايتين يقوم بخلق العالم النفسى الداخلى للشخصية . إنه « ينقل التلقائية الحية للعملية النفسية ، ويومئ إلى الشعيرات الجلدية الدقيقة ، الممتدة من أعماق الذرات الفردية لتتشابك مع تجارب الآخرين وخبراتهم ؛ فليس تيار الشعور داخلنا إلا انعكاسا خاصا داخل النفس البشرية لتناقضات العالم الخارجى وحركته » (٩٨) . هكذا نعرف أقوال أبي فياض وأمه من خلال شريط الذكريات في ذهن فياض ، ومنتزج ماضى فياض بماضى خليل لتتعرف بدايات كل منهما في عمارسة النضال ، وكيف دهش فياض وانبهى بعالم المغارة التي يقرأ فيها خليل ورفاقه الكراميس المنوعة على الشموع . فالماضى الذي يوضح بداية كل منهما في النضال والانتماء يأتى ليوضح أسباب الاختلاف في موقف كل من فياض و خليل في اللحظة الراهنة . غير أن ما يؤخذ على الروائي استخدام عبارة « قال في نفسه » كثيرا فقد بلغ عدد المرات التي استخدم فيها هذه العبارة حسا وثمانين مرة ، (٩٩) ، إضافة إلى استخدام عبارات مماثلة مثل « فكر في نفسه » .

ويأتى من الحلم - الكابوس ليكشف مدى التمزق والمعاناة التي يمر بها فياض بعد هربه ولحقه (٩٧) . أما اليوميات فقد كشفت عن طبيعة شخصية جوزيف وماضيه بدقة ؛ وأما الرسائل فقد كانت وسيلة اتصال فياض المخفى بالآخرين .

ولغة الروايتين التصويرية تمتزج بالشعر والحوار ؛ ففيها نجد تكاملا بين السرد والحوار . واللغة فيها أيضا تدل على تخلص حنا مينة من اللهجة التفريرية التي وجدناها في بعض المواضع في روايته « المصاييح الزرق » وه الشراع والمعاصفة . غير أن بعض العبارات الفرنسية - على قلتها في « الثلج يأن من النافذة » - كانت تحتاج إلى ترجمة ولو في الهامش ، فيها لو ظل الكاتب مصرا على استخدامها .

والجديد في « الشمس في يوم ضائم » هو أن الكاتب يستلهم الحكايات الأسطورية ؛ معتمدا عليها في القيام بالمقارنة والتقابل بوصفها تعبيرا عن معنى الفعل والحركة المستمرة . ولعل استلهم الأسطورة - وليس تضمينها - كما رأينا في « الشراع والمعاصفة » يدل على تطور الأدوات الفنية الحديثة وتوظيفها بنجاح أكبر . تقول الأسطورة : « في الزمن غير المسطور في كتاب ، كان معبد وكانت صورة في معبد ، وفقى عيوى الصورة التي في المعبد » (٩٨) . وظل الفنّ

هذا الوهم . هذا في حين أن زكريا المرسل - الذي لا يعرف القراءة والكتابة - يلجأ إلى الغابة مطاردا ومرغها بعد جريمة قتل « زخريادس » صاحب الحمامة . وإذا كانت الغابة تبعث في نفس سعد الراحة والطمأنينة بعيدا عن الآخرين فلها تبعث في نفس المرسل فرصة للتأمل والتفكير في طرائق الحياة ، وهي سمات جديدة في شخصيته ما كان له أن يتوافر عليها في المدينة بسبب لهائه المستمر وراء لقمة العيش ، وبؤسه واستغلال الآخرين له . وهو في النهاية يشعر في الغابة بالتوحد والقلق ، وبحاجته الماسة إلى الآخرين . وإذا كان سعد مثاليا في علاقته بنجود - حيث يخاف تدنيسها - فإن زكريا يبدو واقعا إلى أبعد حد مع « شكيب الراهية » ، التي بدت إنسانة واقعية ، في حين بدت « نجود » أقرب إلى التمثال . ومن هذه الزاوية يلمس المرء مفارقة مهمة : فعل صعيد الممارسة الجنسية نرى « سعد » يقوم بخديعة الآخرين في الغابة - وهو الذي يهرب إلى الغابة بسبب خديعة إياه - فيمارس الجنس مع زوجات أصدقائه ، في حين نرى المرسل يعامل المرأة في الغابة معاملة إنسانية ، وهو الذي كان يمارس الجنس مع زوجته وغيرها فيما يشبه الاختصاب .

وإذا كان سعد يعيش في كوخ يتوافر فيه كل متطلبات العيش في الغابة ، إضافة إلى خادم أو أكثر ، فإن زكريا يتعرض في الغابة ويخرب ويهرى ويتوحد ويتألم . وفي حين يبدو سعد مصمما على قطع علاقته بالآخرين نرى المرسل يقطع الحنين إلى العودة إلى المدينة (وقد فعل في النهاية) فمسعد فردي إلى أبعد حد ، وهو يشهد العزلة والتوحد ، في حين استطاع المرسل ، هو الذي غيرته الغابة الكريمة مثل البحر^(١٠٥) ، أن يصبح قادرا على التضحية في سبيل الآخرين . لذلك يترك عالم الغابة متوجها إلى عالم المدينة لإنقاذها من الحوت . واللافت للنظر أن الغابة في « الباطر » تفلو من الوحوش تماما ، في حين نجد في « وداها يا ألهما » الهيرة التي تحاول أن تفرس « نجود » . ولكن من الإنصاف القول هنا إن شكيب الجابري يستخدم تقنية القطع المكان بعد حادث الهيرة - نجود ، ويتنقل بعدسة الرواية إلى كازينو اللافتة ، حيث الخديعة والزيف ، ليدلل بواسطة هذه التقنية على أن مجتمع المدينة ليس أقل وحشية من عالم الغابة ، وربما كان أكثر منه وحشية .

ولكن إذا كان عالم الغابة هو البديل عند شكيب الجابري للزيف والخذاع الذي يتصف به مجتمع المدينة ، فما هدف حنا مينة من تصوير هذه المعادلة : المدينة - الغابة ؟

يتضح - على الرغم من الاختلافات الجذرية البنية التي ذكرناها - أن حنا مينة يرفض هو كذلك عالم المدينة القائم على الغش والخذاع والاستغلال واستلاب إنسانية الإنسان ؛ ذلك العالم الذي كاد أن يحول الإنسان إلى وحش ، هو ما كان عليه زكريا المرسل في أثناء وجوده بالمدينة ، لكن زكريا إذ يهرب إلى الغابة ويعيش فيها وحيدا فإنه يصبح أكثر تأملا وتفكيرا وحلرا في كثير من الأمور ، كما يتاح له هنا أن يسترجع الكثير من الحوادث التي مرت به ، فيشعر بالندم العميق على تصرفاته المروءة مع زوجته وحتى مع « زخريادس » نفسه . هذه المراجعة وهذا الطرف الجيد الذي يتوحد فيه زكريا يجعله يعيش حياة أقرب إلى حياة « الإنسان البدائي » ، حيث يقتات الأعشاب والأسماك ، ثم يلتقي بشكيب فيشعر بحاجته إليها ، فيعاملها في

عبيد بطل رواية « الحبل » نموذج المثقف اليساري المتطرف . . . وهو يصور ردود فعل هذه الشخصيات إزاء إضراب عمالي . وهو تعبیر عن الدعوة إلى الممارسة والتضال الفعلي . فالثرثرة فلت أوانها ، والتجربة العملية هي المحك الأساسي الذي يكشف الثوري الحقيقي من الثوري المزيف .

ويستمر حنا مينة في استخدام صيغة المتكلم في روايته « الباطر »^(١٠٦) ، التي تجسد تطورا في رؤيته الفكرية والفنية . لكنه يتخذ الرمز وسيلة للتعبير بشكل مكثف عن رؤيته التي تسير حركة الواقع الاجتماعي والسياسي بعد هزيمة حزيران أيضا . « فالباطر » مليئة بالرموز (تحول الذئب إلى كلب ، الأسد في قفص ، الحمام الذي يرفع أذنيه عند الشدة) والإيماءات المكثفة باللغة الشعرية التي تلاصقها وتزيدها غنى وتعددية . غير أن أهم ما في الباطر هو رمز الغابة التي يلجأ إليها زكريا المرسل مطاردا بعد جريمة قتل « زخريادس » صاحب الحمامة . ومنذ هذه اللحظة تسلط الرواية عدستها على الغابة التي يهرب إليها زكريا ، وتنقطع تماما عن المدينة حتى المشهد الأخير حين يقرر زكريا العودة لإنقاذ أناسه وأصدقائه من خطر الحوت - الرمز الذي يهدد المدينة بأسرها . ولعل الكاتب يهدف للتعبير عن رؤيته إلى إقامة مقابلة فنية بين المجتمع في المدينة والحياة في الغابة من خلال إقامة زكريا بها وتعدد نشاطه فيها . غير أن هذه المقابلة قد تجعل الدارس المتسرع أو الناقد المراجعي يعمدها مقابلة رومانسية ، حيث نجد أن تطورا كبيرا يلحق بشخصية المرسل حين يلجأ إلى الغابة أو يجد بها ملاذه الوحيد . وقد يزداد هذا الأمر إشكالا عند البعض - ولعله وصرح عند غيرهم - حين نعرف أن الغابة التي لجأ إليها المرسل هي ذاتها التي لجأ إليها « سعد » بطل شكيب الجابري في « وداها يا ألهما » .

والوقوف بالرمز وتقنية استعماله تختلف باختلاف الروائي ورؤيته ، وموضوعه موضوع واسع متشعب ، ولكننا نقف هنا لنلاحظ في شكل عام خبر مستوحى الفارق الجذري بين كاتب ذي نزعة رومانسية ذاتية وكاتب ذي نزعة اشتراكية في تصوير المكان ذاته ، وتشكيله فيها ، ليصبح هذا التشكيل ذا دلالة في التعبير عن موقف حيال الذات والمجتمع .

ولابد أن نذكر في البدء أن هناك نقاط تماس بينهما ، فالمكان هو ذاته (الغابة) ، ثم إن المرسل - كما هو الأمر مع سعد - يشعر بالراحة والسعادة في الغابة بعيدا عن الآخرين في بداية لجوئه إليها على الأقل : « بدا لي هندؤا أن الحياة حلوة هكذا بدون ذهب ولا ماس ، بدون بيت ولا زوجة ولا ولد . كل هؤلاء أهداء على نحو ما ، وليس من صديق إلا البحر ، هو وحده الذي يقبلي ويعرف سريري ، ويقدر أن يغسلني من خطيئتي »^(١٠٧) . لكن نقاط التماس هذه يبنى ألا تتعد الدارس ؛ لأن الفارق بين الروايتين كبير يصل إلى حد التناقض ، بدءا من المنطلقات والدوافع في اختيار المكان وتصويره ، وانتهاء بالأهداف والنتائج .

فمسعد مهندس تعدين يلجأ إلى الغابة بمحض إرادته ، والأصح أن يقال نتيجة رؤية مفادها رفض العالم - لعدم قدرته على إصلاحه - ومحاولة الخلاص عن طريق التوفيق بين متناقضين هما العودة إلى القطرة والبدائية مع التسلح بالعلم . . . لذلك أقام كونه في الغابة لإنجاز

من هجوم الحيتان ، ويبدلون أرواحهم دفاها عنها ، ثم يأى الملاكون فيكرمونها ؛ ففى وقت الشدة عند هجوم الحيتان يقول المرسل فى نفسه : « عندئذ تذكر مدينتى أن رجال البحر الذين تلحق بهم الأذى والعار هم الذين يحمونها ، وهم - لا أصحاب المراكب والخمارات - كانوا يستحقون إكرامها لو لم تكن عامره »^(١١٩) . لذلك حين يلتقى المرسل ببعض البحارة الفارين بقواربهم من الحوت الذى يهاجم المدينة ويهدد الميناء والناس ، يصرخ المرسل : « أه يا مدينتى التى لم يعد فيك رجال »^(١٢٠) ، ويحث على الملاكين الذين لا يسمحون للبحارة الفقراء بقتال الحوت - الرمز : « ماذا أقول أنا ؟ أقول إن مدينتى شرقتى ؟ والرجال ؟ تراهم تشردوا مثل : ممنوعهم من النزول خوفا على القوارب ، وأحرف جماعة الميناء ، هؤلاء الذين يتولون العملية من القهى من وراء « التراكيل » هم لا يقاتلون الحيتان ، وحتى حين تدوخ لا يغامرون بربطها . ينتظرون أن يموت فى أرضها أو تذهب كما جاءت . لا يسمحون للبحارة بقتالها أو ربطها »^(١٢١) .

فالمرسل عند هذه اللحظة يترك الغابة وشكيبه ويتوجه بإصرار نحو المدينة للإسهام فى مقاتله الحوت - الرمز . . ولعل الحوت يرمز إلى حدو خارجى جاء من وراء البحار ، لكن المرسل - الفقراء قاموه وانتصروا عليه ، وهاد « جثه فى براد » إلى فرنسا ، فى الطريق نفسها التى جاء منها . أما التجار والسامسة المتحالفين مع المستشار الفرنسى فهم الذين جنوا الحصاد ، « ولكن رئيس البلدية ، المرؤوس بدوره للمستشار ، أعطاه لتجار بيروت ، وهؤلاء كانوا سمسارة لتجار فرنسيين . فنقل حوتى المسكين إلى فرنسا فى البحر ، فى نفس الطريق التى جاء منها ، ولكنه فى العودة كان جثه فى براد . وقد زعم الأرمنى الأخرج أنهم أهدوه إلينا فى معليات باهظة الثمن ، وأن عظامه تحولت إلى قنابل ، وأنها ثروة ضاعت علينا ، ولكن أحدا لم يصدق الأرمنى الأخرج »^(١٢٢) . وإذا كان الحوت القديم الذى قضى عليه يرمز إلى المحتل الفرنسى فإن الحوت الجديد يرمز إلى العدو الجديد ، المحتل الإسرائيلى الذى لم يجد من يقاومه ، ربما لأن المدينة - الملاك شرود المرسل وبقيته الفقراء ومنعهم من مقاومته خوفا على قواربهم - أملاكهم ومصالحهم . لذلك يصرخ المرسل : « هل خلت مدينتنا حقا من الرجال ؟ »^(١٢٣) ثم يصرخ أيضا حين يرى الذعر والفقر فى العمون ، والمدينة بلا رجال ، ويبكى للهزيمة - الكارثة - « محال ! ما مات الرجال . . لا يمكن أن يموت الرجال . وبكى فها ، بكيت لأن عيونهم ، الهزيمة فى عيونهم ، كانت خرساء ، جامدة ومذمورة ، ولأنهم رفضوا أن يصدقوا وأن ينجبوا ، وتخلوا فى ساعة الشدة عن مدينتنا وهربوا »^(١٢٤) . لكن المرسل الذى يذهب لحصار الحوت ومقاتلته نراه يؤمن بقوة عمال البحر وصياديه الذين هزموا البحر وأمواجه الغازية فى الماضى (لاحظ الدلالة هنا) ، وقذفوا الحيتان بالبحر : « هذا لا يمكن ! لا أصدق . أنا أعرف مدينتى ، أعرف بحارها وصيادها ورجالها ، أعرف أن البحر قذفها بحيتانه وغزاها بأمواله وقاشر عليها بمياهه ، وطغى وبغى وأغرق كثيرا من مركبها وأهلها ، وزرع كثيرا من بيوتها ، واقطع أشجارها ، وناحت عواصفه وأمطرت طوال ليال وأيام سماءها . ولكن مدينتى ظلت هناك ، ثم تراجع البحر عن ابتلاع المدينة . الحيتان تبتلع الأسماك لا الصخور ، ومعدة البحر الكبيرة تزود السفن لا القلاع . كانت

حرص وحذر ، وربما بتقدير واحترام ، وهو أمر يجعله يفكر فى نظرتة إلى المرأة . كما تتم المقايضة بينها فى الحاجات الأساسية ، فهو يعطيها السمك ، وهى تجلب له من القرية الخبز والتبغ والملح والبصل . وتتطور علاقتها فيمارسان الجنس بشكل طبيعى ، دون أية سلطة أو قهر من طرف أى منهما ، بل إن شكيبه تشترط عليه حين تعود بعد غيبة ألا يكون كاذبا أو مخادعا : « أعفتى من الكلام عن أصل وفصل ومشكلى . لأكن من أكون ، إلا أن أكون كاذبا أو مختالا . كانت تطلب شيئا واحدا : ألا أكون قد خدعتها »^(١٢٥) . لذلك فإنها يمارسان الجنس ، ويصلاان ربما لأول مرة إلى قمة النشوة ، بسبب تحميمه العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة . ولأول مرة أيضا يجب المرسل ويعشن ، فإكريا يصبح إنسانا ذا عواطف بشرية صادقة بعد أن نخل عن شراسته التى اكتسبها من المدينة ، وأضحى إنسانا يفكر ويتأمل ويضحى من أجل الآخرين ، فيترك شكيبه فى البداية لأنه لا يريد أن يورسها فى مشكلاته^(١٢٦) ، مع أنها مصدر السرور والسعادة .

ولكن إذا أضحى المرسل فى الغابة إنسانا يجب ويعشن ويضحى ، ونخل من الشراسة والوحشية التى كان عليها فى المدينة ، فهل يهدف حنا مينة هو كذلك إلى التساؤل المهم : أيها مجتمع الغابة النمل ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، ألا تراه يقترب من شكيبه الجابرى الذى يرفض مجتمع المدينة المتوحش ؟ ثم هل تراه يدهو إلى حياة الفطرة والبدائية كما دعا شكيبه الجابرى فى روايته ؟

الحق أن الفارق الجذرى بين بين الإثنين ، إضافة إلى الاختلافات التى ذكرناها قبل قليل يتضح أن عالم الغابة عند حنا مينة ليس بديلا عن مجتمع المدينة المرفوض ، وإنما هو رمز يجسد الوضع الطبيعى للإنسان ، الذى قلبه المجتمع الطبشى . فعالم المدينة يمشى على رأسه ، وهو وضع استثنائى . أما الوضع السليم فهو الوضع الذى يجسده الكاتب فى إقامة علاقات ضيحية بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة ، من خلال الرمز - المعادلة ، التى يرسمها ، عبر الإقامة المؤقتة التى « أرغم » ذكرى المرسل على أن يحياها فى الغابة . لذلك فإن الصفات التى اكتسبها المرسل فى الغابة لم تكن مكتسبة فى حقيقة الأمر ، وإنما هى صفات أصلية وطبيعية ملازمة للإنسان ، لكن الظروف الاستثنائية قد تسلبه إياها . فالغابة إذن رمز لعالم خال من الملكية الخاصة ، ينتفى فيه الاستغلال ، ويستطيع فيه الإنسان أن يستمد صفاته الإنسانية المستلبة فيصبح أقدر على التضحية ، وعلى التعبير عن عواطفه البشرية بشكل صادق ، دون أية حواجز من أى نوع . لذلك يختار الكاتب شكيبه امرأة ، تركمانية ، فى محاولة لإزالة حتى حاجز اللغة بين الإنسان والآخر . ثم إن حنا مينة لا يدهو إطلاقا إلى العودة إلى حياة الفطرة والبدائية . لذلك كان المرسل فى لجوئه إلى الغابة مرغبا ومضطرا . ثم إن المرسل - مع كل ما حققه فى الغابة - يمرض وييجوع ويتعب ويتألم ، وتتباه مشاهير مرهقه باننوح ، بل إن حنينه للعودة إلى المدينة كان ملازما له منذ البداية ، ففى خيلته وتوحده فى الغابة يفكر فى الآخرين ويحاورهم ، لأنه هل الرغم من كل شيء لا يستطيع غير ذلك ، يخاطب الصيادين فى ذهنه « حين تسحبون شباككم ، وتجمعون الخبث فى سلالكم ، وتغضون إلى مدينتنا . سلموا لى عليها . قولوا لها إنها عامرة ، وإننى أحبها ولو كانت عامرة ، لأننى لا أستطيع غير ذلك »^(١٢٨) وهو يصف المدينة « بالمعمر » لأنها ناكرة الجديس ، فرجال البحر الفقراء هم الذين يحمونها

تطور الشكل أو التكنيك . ولذلك فإن الوقفة التفضيلية عند الروائين قد تمد من قبيل الإطالة غير المسوخة .

هكذا يؤكد المسار الفني الروائي لحنا مينة تصوير القوى الشعبية في نضالها ضد قوى الظلم الاجتماعي والسياسي ، كما يؤكد العلاقة بين القضيتين الاجتماعية والوطنية . وينتهي ذلك المسار إلى تقديم رؤية اشتراكية عميقة وقوية بعد هزيمة حزيران ، فشرد في مركز هذه الروايات البطل العامل نموذجاً يمثل الطبقة العاملة المؤهلة الوحيدة لقيادة حركة التحرر الوطني والاجتماعي ، أو البطل المثقف الذي ينتهي بعد معاناة شديدة إلى الاعتداء والالتزام بفكر الطبقة العاملة . والرؤية الفنية والفكرية تبدو متكاملة ، أي أن روايات ما بعد هزيمة حزيران تمد استمراراً لتجسيد رؤيته . فالبطل العامل ولده الواقع الجديد ولا يعود ظهوره إلى مجرد مصادفة أو حقد مبهم ، إذ إن هناك « علاقة حيوية بالتمسك الأهمية بين المنظور والنموذج ، على أساسها يتمكن الكاتب الواقعي الموهوب من إخراج تصوير الانتماءات التاريخية والاجتماعية المنبثقة من الواقع ، بدون أن يعنى ذلك على وجه الضرورة تطابقاً كاملاً مع التطور السياسي ، لأن المهم في الأدب إنما هو رصد صيغ الإنسان في مجراها التغيير ، وتقييم تطورات النماذج الموجودة بالفعل ، وتقييم نماذج أخرى ، وفوق كل ذلك التعرف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها » (١١٩) كما يقول « لوكاش » . ويلاحظ أن الشخصية المحورية في روايات حنا مينة تقوم بما يشبه الاستدارة فهي تبدأ من موقع معين أو نقطة محددة ، ثم تعود إلى ذلك الموقع أو تلك النقطة ، بعد رحلة من المعاناة والبحث والتأمل ، على طريق اكتساب الوعي الثوري . هكذا نرى أن الطروس يبدأ من البحر ، ثم يقف قسراً في البر ، ثم يعود إلى البحر ، بعد أن أصبح انتحلاً إلى الجماعة متناً . وكذا فياض ، يهرب من ساحة النضال ، ثم يخفى في لبنان ، ثم يعود إلى ساحة النضال فاعماً بعد أن استفاد من دروس الغربة . والفني ، الذي يتنسى إلى القصور وينضم إلى سكان الأكواخ بعد معاناة شديدة وأزمات حادة ، ثم يعود إلى قلعة أبيه ليسدل الظلام ، ويعلن رفضه النهائي لعالم الموروث . حتى زكريا المرسل ، يهرب من المدينة إلى الغابة ، ثم يعود إلى المدينة ليقاتل في سبيل الجماعة . ولكن بعد هذه الاستدارة التي تتم عبر تجارب قاسية مريرة ، وتنتهي بامتلاك البطل للوعي الثوري ، فهل تتحقق صباهاته وأماله في التغيير ؟ وإذا لم يتحقق ذلك فكيف يتلاءم ويتكيف مع الواقع الخارجي ؟

تتسم روايات حنا مينة بسمة مهمة ، تتمثل في أنها أشكالية فنية تحاورية ، فهي تؤكد الدور القيادي للطبقة العاملة توافقاً مع مسلمات الواقع الموضوعي بعد الهزيمة ولكن إلى الآن لم يتحقق ذلك . لذلك فإن الاستدارة التي يرسمها الروائي تعبر عن ضرورة تعرف الواقع وتحسس آلامه بشكل مباشر ، والاندماج به عبر مسار تغييره ، كما تدل من ناحية ثانية على أن حنا مينة أمين مع نفسه ومع فنه وواقعه ، فليس مفروضاً عليه أن ينقلنا من الجحيم إلى جنات عدن ، ويحقق في الروم والحيل ، ما يمجز الواقع عن تمثيله والوصول إليه . ومن هنا تبقى مهمته تحليلية بحثاً ، فالبطل في رواياته لا يحدث التغيير المطلوب . بل هو ليس مطالباً بذلك ، وإنما يطلب منه . لكن يتكيف مع الواقع الخارجي أن يستمر في الحفاظ على المعايير التي كرس نفسه لخدمتها فنياً لو استمرت العلاقة وشيجة بينه وبينها .

بيوتنا قلاها ، وكنا نراس هذه القلاع . كنا رجلاً ، فساداً حدث الآن ؟ مات الرجال ؟ كل الرجال ؟ حال ؟ » (١٢٠) .

إن كل ذلك يؤكد تفسيرنا للدلالة الاجتماعية للزمن الروائي عند حنا مينة ، كما يؤكد أن « الباطر » - بيناتها الرمزية ولغتها الشاعرية - توضح الفارق الجذري بين تصوير الغابة لدى الجابري في « وداعها يا أفاميا » وتصويرها عند حنا مينة في « الباطر » ، حيث تصبح رمزاً لعالم جديد ينتهي فيه الاستغلال ، وتعود إلى الإنسان سماته الإنسانية الأصلية المستلبة ، فيصبح عندها قادراً على الصمود ورفض الهزيمة . « فالباطر » تدهو إلى التغيير والثورة ، وإلى الالتحام بالجماعة من أجل محاربة التحالف البرجوازي الاستعماري ، في حين تدهو « وداعها يا أفاميا » إلى التوحد والعزلة والهروب ومعاداة الآخرين ، وإلى العودة إلى أحضان الطبيعة ، أي إلى حياة الفطرة البدائية ، وهو حل رمزي على الصعيد الواقعي . فنقطة التماس بينهما إذن هي رفض المجتمع - المدينة . لكن الغابة عند الجابري بديل للواقع ، في حين أنها عند حنا مينة رمز . ونقطة البداية مختلفة ، بشكل جذري عند كل منها ؛ فالجابري يرفض من أجل الفرد ومن أجل ذاته في حين أنه يرفض الآخر من أجل الجماعة المحرومة ، وفي سبيل عالم جديد . ومادام الأمر كذلك فلا بد أن تكون النهاية مختلفة إلى حد التناقض كذلك . فالبطل الروائي عند الجابري يعكس اليأس والتشاؤم ، لأنه مؤسس على رؤية وهمية ، في حين يعكس البناء الروائي في الباطر الممكن والتضال والإصرار على القتال من أجل الجماعة .

ولعل المقارنة بين شكيب الجابري وحنا مينة تبرز الاختلاف الجلي بين فنان الطبقة المسيطرة الذي يرفض عالمه ولكنه يشبهه حين يصوغه بصورة وهمية ، أي يشبهه بتجسيمه ، أو بتقديم موقف منه يهدف إلى إبقائه لا تحطيمه ، وبين فنان الطبقة المضطهدة ، الذي يرفض العالم البرجوازي فيهدمه مرتين ، أو يطمح إلى هدمه مرتين : عندما يصوغه فنياً ، وعندما يصوغه ليبرز ضرورة هدمه (١٢١) .

ولعله من المفيد أخيراً أن نقف سريعاً عند روايتي حنا مينة اللتين صدرتا بعد « الباطر » ، وهما « بقايا صور » ، (١٢٢) ، « والمستنقع » (١٢٣) . وهاتان الروايتان تشكلان ثنائية ، ويمكن أن نعدا بمثابة سيرة ذاتية للكاتب ، حيث يستعرض حياته وحياة أسرته ، بدءاً من أوائل العشرينيات حتى سلخ لواء إسكندرون عام ١٩٣٩ ، أي بداية الحرب العالمية الثانية . ولكن هذه الثنائية يمكن أن نقرأ بمبدأ من السيرة الذاتية ، على الرغم من المادة التسجيلية الواضحة ، التي صمد إليها الكاتب من خلال ذكر الأسماء والأماكن التي تنتقل إليها ، والأحداث التي عاشها مع أهلها .

فالكاتب يحرص على كتابة سيرته الذاتية ، مع إعطائها بعداً اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً للحقبة الزمنية المصورة . ومن هنا يمكن أن نقول إن الروائين تزيحان لنضال الطبقة الكادحة السورية ضد الاستعمار الفرنسي وظروف القهر الاجتماعي البائسة التي كانت تحياها . والكاتب يحرص في « المستنقع » بصفة خاصة على توضيح بدايات نضال العمال من أجل إقامة « سكنديكات » - نقابات وغيرها من المطالب الحياتية المشروعة .

ومع أن الروائين تعدان استمراراً لمسار الكاتب الفكري والفني فإنها لا تتضمنان جديداً - من الروايات التي عرضنا لها - على صعيد

ولا بد أن نذكر بعد ذلك أن التحولات الاجتماعية قد أسهمت في تعميق التفاعل بين الذات والموضوع، وتبين أواخر اللقاء بينها، وهو الأمر الذي يبدو أثره واضحا في تطور المسار الفكري والفني للكاتب، واتجاهاته نحو النص، وفي تمكينه من التعبير عن رؤيته الفكرية والفنية بوضوح وقوة، أي في تقديم أشكال فنية متجاوزية. وهذا ما نؤكد به بعض السمات الفنية والفكرية، التي يمكن أن تستنبط من مساره الروائي منذ البداية حتى صدور آخر أعماله.

أولاً: تقدم العبارة التي شيد بها مينة رؤية فكرية وفنية تسير في تطورها تطور مراحل الصراع الطبقي في الإقليم السوري. وتزداد هذه الرؤية وضوحاً كلما احتدت حركة الصراع. لذلك كان حنا مينة في روايته «المصاييح الزرق» و«الشراع والعاصفة» في موقع الدفاع. أما بعد هزيمة حزيران فقد انتقل إلى موقع متقدم، مكنه من تجسيد رؤيته الفكرية والفنية بقوة.

ثانياً: تتسم رؤيته بالشمول والعمق، فهي تصور المجتمع بجوانبه المتعددة، وبذلك تقدم إلينا الحقيقة بموضوعية. كما أن رؤيته للتاريخ قائمة على الصراع والدينامية. ومع التركيز على تصوير جوانب متعددة فإن رؤياه تتعدى سطح الظواهر الاجتماعية، فتتغلغل نحو الجذور، وتتم بتصوير الجوهر، فنصور العلاقات الاجتماعية من الداخل. وهذا ما يجعلها تبعد عن الإسقاط الفكري، وتتفاد من الوقوع في شرك المباشرة والتقديرية ويعتبر للحركة الروائية التطور العضوي الداخل.

ثالثاً: نرسم معادلة المثقف - العاصر بما يتلاءم والمرحلة الاجتماعية، فالمصاييح الزرق تخلو من الشخصيات المثقفة أو حتى المتعلقة، كما أن المثقف يلعب دوراً تقديمياً في الشراع والعاصفة، لكن روايات ما بعد الهزيمة تظهر حساسية خاصة تجاه المثقفين، وتبديع النماذج المثقفة فيها بحاجة إلى كثير من الدربة والممارسة العملية حتى تكتسب هياً أصيلاً يمكنها من تجاوز الهوة التي تفصلها عن مجتمعها. ولعل الحساسية تجاه النماذج المثقفة تعود إلى رؤية الكاتب لدور البرجوازيين الصغار من المثقفين بعد هزيمة حزيران.

رابعاً: يؤكد المسار الروائي للكاتب أهمية الانتهاء الحزني والروابط التنظيمية، ويحاول تصحيح مسار المؤسسات الشعبية حين يدهو إلى قيادة الطبقة العاملة. وتبدو هذه الفكرة واضحة تماماً في روايته «الثلج يأتي من النافذة» و«الشمس في يوم غائم».

خامساً: تركز روايات حنا مينة على موضوع المرأة، وتعطي هذه القضية انتماءً واضحاً، وتقف منها موقفاً ثورياً. ويبدو تطور صور المرأة في روايات الكاتب مسيراً لتطورها على الصعيد الاجتماعي. ففي رواياته الأولى لا تلعب المرأة دوراً في الحياة السياسية، أما بعد هزيمة حزيران فنرى صورها أكثر تقدماً، فهناك «زوجة خليل» التي تحضر اجتماعات من أجل تحرير المرأة، وهناك «امرأة القبو»

التي تلعب دوراً مهماً في جذب الفتي إلى مواقع إنسانية... ولعل المومس تأخذ حيزاً واسعاً في روايات الكاتب جميعها، بدءاً من المصاييح الزرق حتى المستنقع. ويبدو الكاتب متعاطفاً مع المومس إلى أبعد حد، ذلك مع رؤيته الاشتراكية، التي ترى أن الفضيلة والرذيلة قيمتان نسبتيان تخضعان لظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية. لذلك تبدو المومس في رواياته امرأة قهرتها الظروف الاقتصادية والاجتماعية. وتلعب المومس دوراً بالغ الوضوح في روايته «الشمس في يوم غائم»، التي يربط فيها بين المومس وصورة النظام.

سادساً: على الرغم من توافر الحكمة الروائية والصراع وكثرة الأحداث والشخصيات فإن روايات حنا مينة تؤكد أهمية الموقف الذي يتخذه الأبطال - الانتهاء الجماعي متألفاً مع رؤيتها الإنسانية الجماعية يبدو الموقف - طريق الخلاص أهم من الشخصيات والأحداث.

سابعاً: تتخذ هذه الروايات من البيئات الشعبية المسحوقة إطاراً مكانياً لأحداثها وشخصياتها، فتبرز بذلك رؤيتها غير التقليدية للإنسان العادي، حيث نراه يمس مستقبله، ويسهم في الثورة على السواقع. وحتى حين تبعد عدسة الرواية عن البيئات الشعبية في سورية (مرة واحدة في «الثلج يأتي من النافذة») فإنها تصور البيئات الشعبية في لبنان، فتبدو هي كذلك مسرحاً للصراع الطبقي والنضال، لا لممارسة الجنس كما في روايات الجبابرة والأيوبي وغيرهم.

ثامناً: تتطور صورة الطبيعة في هذه الروايات فترافق تقرب من التعبير الرومانسي في «المصاييح الزرق»، لكنها تصبح تجسيدا لصراع بين الإنسان والطبيعة في «الشراع والعاصفة»، ورمزاً موحياً دالاً في «الباطر»...

تاسعاً: يتم رسم الشخصيات من خلال حركتها وفعلها وحوارها المبرر عن مستواها وطبيعتها. وهي تبدو مرتبطة بظرف اجتماعي واقتصادي يحدد وعيها ويرسم لوحتها النفسية الداخلية. وهذا الظرف يجعلها تتفاعل وتنمو من خلال حركة الواقع الذي تنتمي إليه. ويبدو مهماً منصباً في سبيل مجتمع خال من المرضى والاستغلال والفقر الاقتصادي والمرض. أما المسائل الميتافيزيقية، كالدين والله، فلا تشكل محور نشاطها أو اهتماماتها. ولذلك لا يوجد قدر أو مصائد في روايات الكاتب.

عاشرًا: تفرض صورة الأبطال والشخصيات في روايات حنا مينة تطوراً في وعيها ومواقفها وفكرها، وهذا ما يؤدي إلى تدخل عناصر التجديد الفكري مع عناصر التكنيك الروائي. ففي «المصاييح الزرق» و«الشراع والعاصفة» يظهر العصر والأوتوبيرغراف، مثلاً في شخصية الراوي الذي يصف ويعلق أحياناً، ولكن مع بروز هذا العنصر فإن البطل ليس هو الأنا وإنما الآخر، على الرغم من الصلة

ولا شك أن استلهاام الأسطورة يعد خطوة في تطور الشكل الروائي العربي في سورية .

حادي عشر : تتسم اللغة الروائية عند حنا مينة بالبساطة والوضوح ، مع قوة الإيجاء وتنوع الدلالات . وهو أحياناً يقترب في لغة الحوار من اللهجة المحكية ، وهذا دليل على اقترابه من الجماهير . وقد استطاع الكاتب أن ينأى عن اللغة التقريرية التي سادت في بعض مواضع من « المصاييح الزرق » ، فتقدم خطوات كبيرة على هذا الصعيد في « الشراع والمصاصة » . أما في روايات ما بعد الهزيمة فقد تخلصت تماماً من التفسيرية والمباشرة ، فانتسحت بالتصوير والفن والإيجاء ، بل اقتربت أحياناً من الشعر . وهذا يدل على أثر التحولات الاجتماعية من جهة ، كما يدل على أن الانغماس في الواقع والإصرار على تصوير الجوهرية فيه هو ما يرتقى بالأعمال الروائية فيها *

الحقيقة بين الذات والموضوع . وفي روايات ما بعد الهزيمة يحقق الكاتب تقدماً فنيا ملحوظاً ، حيث تختفى شخصيته تماماً ؛ وهذه سمة مهمة من سمات الرواية الحديثة . لكن هذا قد يدل على أن حركة الواقع الموضوعي بعد الهزيمة قد أثرت في نمطين أواخر اللقاء بين الذات والموضوع . وعلى صعيد آخر نجد أن « المصاييح الزرق » تستخدم أسلوب السرد التقليدي ، في حين توظف الروايات التي تلتها تقنيات فنية حديثة ، مثل المنولوج والقطع والأسطورة . ويسود المنولوج أداة مهمة في روايات الثلج يأتي من النافذة ، والشمس في يوم غائم ، والياطر . ولابد أن نذكر أن المدرسة الواقعية الاشتراكية لم ترفض أبداً المنولوج الداخلي بوصفه استغراقاً استبطانياً ، بل يعده نقاد تلك الواقعية إسهاماً حقيقياً يجعلنا نحس بوقع العالم ومذاقه بالنسبة لمشاعر الأنا ومدركاتها^(١٢٠) . أما الأساطير فقد وظفها الكاتب في سبيل المقارنة والتقابل مع الرؤية التي سبقها فزادها وضوحاً وكشفاً ، وخدمت البناء الروائي .



الهوامش

* لم ألف برواية « المرصد » لاعتقادي بأنها لا تنتمي إلى مسار حنا مينة الروائي بمقدار ما تنتمي إلى مرحلة أخرى ، أما « حكاية بحار » ، « الدقل » ، « المرفأ البعيد » ، « الربيع والخريف » فتحتاج إلى وقفة أخرى .

(١) حول العلاقة بين الفن والإيديولوجية انظر « الشعر في إطار العصر النوري » ، عز الدين إسماحيل ، بيروت ، دار القلم ١٩٧٤ ص ١٨ وما بعدها .

(٢) من أوائله في مجلة المعرفة الدمشقية ، عدد ١٤٦ نيسان ١٩٧٤ ص ١٨٨ .

(٣) هاني فكري : الرواية العربية في رحلة الصداق ، القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧١ ص ٢٣٤ .

(٤) نجاح المطار : الظروف وعالم حنا مينة الروائي ، مجلة المعرفة الدمشقية ، عدد ١٤٦ نيسان ١٩٧٤ ص ١٠٠ .

(٥) جميع روايات الكاتب - هذا الشمس في يوم غائم ، يرد بها ذكر لواء إسكندرونة ، وأحياناً تعرض لنزوح الناس عنه . ومن المفيد أن نذكر أن الكاتب من أهالي اللواء أصلاً .

(٦) المصاييح الزرق : رواية حنا مينة ، ط ١ دمشق ١٩٥٤ ، ط ٢ بيروت ، دار الآداب ١٩٧٧ وسنخدم هنا على الطبعة الثانية .

(٧) أدب حنا مينة إحباطات الشكل الهندسي وتقدم المنظور الاجتماعي : مؤيد الطلال ، مجلة الأعلام ، بغداد ، العدد الثامن ، تشرين ثان ، السنة العاشرة ، ١٩٧٤ ص ٦٩ .

(٨) الرواية : ص ١٨ .

(٩) الرواية : ص ٢٨ .

(١٠) الرواية : ص ٣٠ .

(١١) الرواية : ص ٣٨
(١٢) انظر في الرواية الصفحات ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ويلاحظ أن حادثة حيد المقصود موجزة ومكتفة في هذه الطبعة ، فهناك صفحات تم حذفها من ص ٩٢ - ٩٩ من الطبعة الأولى .

(١٣) الرواية : ص ١٠٩

(١٤) الرواية : ص ٣٠

(١٥) الرواية : ص ٥١

(١٦) الرواية : ص ٣١

(١٧) الرواية : ص ١١٨

(١٨) الرواية : ص ١٥٤

(١٩) الرواية : انظر ص ١٣١ و ١٣٢

(٢٠) الرواية ص ٦٥ (٢١) حول مصطلح « البلاغة الشكلية » انظر في : الرؤية والأداة ، د/عبد المحسن بدر القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ ص ١٨١ ، ١٨٢

(٢٢) الرواية ص ٦٥

(٢٣) الرواية : ص ١٨

(٢٤) الرواية : ص ١٩

(٢٥) الرواية : ص ١٥٩

(٢٦) الرواية : ص ١٤٢

(٢٧) الرواية : ص ١٩١ وما بعدها .

(٢٨) حنا مينة : الشراع والمصاصة ، بيروت ، مكتبة رمون الجديدة ، ١٩٦٦ .

(٢٩) الرواية : ص ٣٦٤

- (٣٠) الرواية : ص ٤٥
(٣١) الرواية : ص ١٣
(٣٢) الرواية : ص ٣٦٥
(٣٣) الرواية : ص ٢٢
(٣٤) الرواية : ص ٤٢
(٣٥) الرواية : ص ٢٨
(٣٦) انظر في الرواية : ص ٢١
(٣٧) الرواية : ص ٣٢٧
(٣٨) الرواية : ص ٣٠٩
(٣٩) الرواية : ص ١٦
(٤٠) الرواية : ص ٣٤٤
(٤١) الرواية : ص ٣٤٥
(٤٢) الرواية : ص ٣٢٩
(٤٣) الرواية : ص ٣٠٧
(٤٤) الرواية : ص ٣٠٨
(٤٥) الرواية : ص ٣٥٢
(٤٦) الرواية : ص ٣٥٢
(٤٧) الرواية : ص ٣٥٢ ايضا
(٤٨) الرواية العربية في رحلة المذهب : مرجع سابق ، ص ٢٤٢
(٤٩) مجلة الأفلام : العدد السابق ذكره ص ٧٨ . ويذكر بأن نجاح المطار لم تنطرق إلى هذه المسألة في مقالاتها المشار إليها في مجلة المعرفة .
(٥٠) الرواية : ص ٣٥٢ .
(٥١) الرواية : ص ٣٨٨ ، الصفحة الأخيرة في الرواية .
(٥٢) الطروسية في عالم حنا مينة الروائي ، مجلة المعرفة المصنفة ، عدد ١٤٦ ص ٧٩ .
(٥٣) الرواية : ص ١٥٢
(٥٤) انظر : الشراخ والمصافة ، ص ١٢٤
(٥٥) الرواية : ص ٧٥
(٥٦) الرواية : ص ١٣٢
(٥٧) الرواية : ص ٢٤٣
(٥٨) الرواية : ص ١٤٣ ، وانظر كذلك صفحات ١٩ ، ٢٠ ، ١٤٤ ، ١٥٢ .
(٥٩) الثلج يأتي من النافذة : حنا مينة ، وزارة الثقافة ١٩٦٩ .
(٦٠) الثلج يأتي من النافذة : ص ٢٣
(٦١) و(٦٢) الثلج يأتي من النافذة ، ص ٢٣
(٦٣) الرواية العربية في رحلة المذهب ، مرجع سابق ، ص ٢٥٣
(٦٤) الأدب والأيديولوجيا في سورية : بوعلي ياسين ونيل سليمان ، بيروت دار ابن خلدون ١٩٧٤ ص ٣٨٢ وما بعدها .
(٦٥) انظر في : الشراخ والمصافة ، ص بشكل خاص .
(٦٦) الثلج يأتي من النافذة : ص ٩٥
(٦٧) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٨
(٦٨) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٨
(٦٩) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٦
(٧٠) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٨
(٧١) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٢
(٧٢) الثلج يأتي من النافذة : ص ١٤٧
(٧٣) الثلج يأتي من النافذة : ص ٢١٤
(٧٤) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٧٢
(٧٥) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٧٢ ايضا
(٧٦) الثلج يأتي من النافذة : ص ٣٥٣
(٧٧) حنا مينة : الشمس في يوم غائم ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٣ ص ١٣٧
(٧٨) الشمس في يوم غائم : ص ١٣٧ ايضا .
(٧٩) الشمس في يوم غائم : ص ٩٩
(٨٠) الشمس في يوم غائم : ص ٢٢٣
(٨١) الشمس في يوم غائم : ص ٢٢٧
(٨٢) ذهب إلى ذلك عبد الرحمن الربيعي في جريدة الجمهورية - بغداد - صفحة أفاق ١٥/٣/١٩٧٣ ، ووقفه مؤيد الطلال في الأفلام ، عدد ٢ السنة العاشرة ١٩٧٤ ص ٩٠
(٨٣) الشمس في يوم غائم : ص ٢٧٩
(٨٤) الثلج يأتي من النافذة : ص ٢٠
(٨٥) الثلج يأتي من النافذة : ص ٢٥
(٨٦) الثلج يأتي من النافذة : ص ١٠٢
(٨٧) الثلج يأتي من النافذة : ص ١٦٥
(٨٨) الشمس في يوم غام : ص ٢٢٩
(٨٩) ذهب إلى ذلك مؤيد الطلال في مجلة الأفلام ، العدد ٢ ، ١٩٧٤ ص ٧٨
(٩٠) بناء الرواية : إدوين موير ، ترجمة إبراهيم الصبري - القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ١٩٦٥ ص ٢٠
(٩١) بناء الرواية : ص ٢١
(٩٢) حول أنواع الشخصيات كما حددها فورستر أيضا انظر في :
« أركان القصة » ، أ . م . فورستر ، ترجمة كمال عباد جاد ، القاهرة ، دار الكونك ١٩٦٠ ص ٨٣ وما بعدها .
(٩٣) محسن جاسم الموسوي : الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة ، بغداد ، وزارة الإعلام ١٩٧٥ ص ١٨٧ وما بعدها
(٩٤) مقدمة الرواية بقلم نجاح المطار ، ص ١٧
(٩٥) إبراهيم لنحي : العالم الروائي عند نجيب محفوظ ، دار الفكر المعاصر ١٩٧٨ ص ٢٤ وما بعدها .
(٩٦) أحسن الدارس هذه الظاهرة لكثرتها في الرواية .
(٩٧) الثلج يأتي من النافذة : ص ١٣ .
(٩٨) الشمس في يوم غائم : انظر ص ٢٨ وما بعدها .
(٩٩) الشمس في يوم غائم : ص ٧٤
(١٠٠) الشمس في يوم غائم : ص ١٠٣ .
(١٠١) لماذا الأساطير في الأدب ؟ طراد الكبيسي ، مجلة الأدب المعاصر ، بغداد ع ١٦ مارس ، السنة الرابعة ١٩٧٥ ص ٢٤ .
(١٠٢) إسماحيل : « الضفاف الأخرى » ، بيروت ، دار العودة ١٩٧٣ .
(١٠٣) حنا مينة : رواية « الباطر » مكتبة ميسلون ١٩٧٥ .
(١٠٤) الباطر : ص ٢٨
(١٠٥) الباطر : ص ٨٤ .
(١٠٦) الباطر : ص ٢٥٧ .
(١٠٧) الباطر : انظر ٢٦٣ .
(١٠٨) الباطر : ص ١٧٤ .
(١٠٩) الباطر : ص ١٥٦ .
(١١٠) الباطر : ص ٢٩١ .
(١١١) الباطر : ص ٢٩٣ .
(١١٢) الباطر : ص ١٠ .
(١١٣) الباطر : ص ٢٩٢ .
(١١٤) الباطر : ص ٢٩٢ .
(١١٥) الباطر : ص ٢٩٢ .
(١١٦) فيصل دراج : الأدب والسياسة علاقة تلاق أو علاقة احتصاب ؟ - شئون فلسطينية ، بيروت ، مركز الأبحاث ، عدد ١٦ أيار/مايو ١٩٧٧ . انظر ص ٢٤ .
(١١٧) حنا مينة : بقايا صور ، دمشق ، وزارة الثقافة ١٩٧٥
(١١٨) حنا مينة : المستنقع ، ط ١ دمشق ١٩٧٧ ط ٢ بيروت ، دار الآداب ١٩٧٩ .
(١١٩) صلاح فضل : منبج الواقعية في الإبداع الأدبي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ١٧٧ . والتشديد من هندي .
(١٢٠) إبراهيم فتحي : العالم الروائي عند نجيب محفوظ ، مرجع سابق ، ص ٢٤ .

« إن إرادة النسيان ، هي طريقة التذكر الأكثر حدة »

جاستون باشلار

(حق الحلم)

(ص ٢٣٨)

تنويعات

حول « لعبة النسيان »

الصديق بوعلام

١ - سؤال في الكتابة :



يحتل محمد براءة ، بمساره الثقافي الطلبي ، مقاماً جوهرياً في بؤرة التحولات الحداثية التي نعرفها ، بخاصة المعرفة الأدبية في المغرب ، داخل التطور العام للبنى الثقافية . ذلك بأنه بكتابه النقدية ، وترجماته الكثيرة المتميزة ، وبعمله الثؤوب في حقل الدرس والبحث الجامعي ، استطاع أن يترك بصمات مهمة في التكوين المعرفي والأدبي لأجيال الناشئة ، فضلاً عن التغيرات الجذرية التي أسهم - بفعالية - في إحداثها ، إلى جانب ثلة من الأساتذة الجادين ، في إطار سيولة الثقافة المغربية الحديثة . ومن أفق ألبسته : في « نقد الرواية ونظريتها » تكثف اهتمامه داخل حقول متداخلة من البحث لاحتضان إشكالية الخطاب الروائي من منظور الكتابة في علاقتها بالمجتمع والإيديولوجي واللغوي والتخييل ونظرية الجنس الروائي ، مُقْبِحاً المجال لتفاعل موهبته القصصية مع كفاءته النقدية والمعرفية .

وإذا كان من النادر والشائق أن نجتمع في فرد قدرتان متضافتان جدلياً هما الإبداع الروائي ونقده ، فإن تجربة محمد براءة تؤكد أن هذا الاجتماع يملك أن يثرى البحث ويمدحه متى كان اجتماعاً حوارياً ينسج علاقات تساؤلية بين طرفي الكتابة : الإبداع والنقد .

التنبية إلى وعينا بأن الاستقصاء الشمولي الخفي يتعدى طُرحنا الراجح .

وقبل العودة إلى موضوع هذه الفقرة ، نرى أن نقدم لفكرة عامة عن العالم الروائي في « لعبة النسيان » ، وهو عالم لن نتساءل الآن عن طبيعة ماهيته ، وإنما نشير فقط إلى أنه عالم تُسْتَبِيهِ الذاكرة - المتعددة من موقع فعل معقد هو التذكر/النسيان ، ومن منظور « صراحي إشكالي » بين مقصدية الكاتب ومقصدية راوي الرواية .

ويحدد الزمن الوقائي لهذا العالم - تقريبياً - بين اندلاع الحرب العالمية الثانية وسنة ١٩٨٦ ، فيها يتركز فضائياً في مدينة فاس القديمة ، ثم مدينة الرباط . وتعرف الرواة الذين يسهون بضمير المتكلم وهم من شخوص الرواية : (نساء الدار الكبيرة - الهادي - سي إبراهيم - كنزة - الطابع) ، ومن خلال رواياتهم وأقوال راوي الرواية نتعرف شخوصاً آخرين : (الأم و لالة الغالية) - سيد الطيب - لالة

لبعد تجربته القصصية المتميزة في مجموعته « سلخ الجلد » التي تمكس - إبداعياً - هم الكتابة بمستوياتها ، تأتي روايته « لعبة النسيان »^(١) لترقى بهذا الهم إلى لحة النص الروائي وسداه وهو قيد التشكل ؛ أي أنها تحمل هم الكتابة إلى سؤال في الكتابة ، يتراوح بين التصريح والتضمين ، ويشتبك مع عناصر وهموم أخرى في بناء النص وهدمه بقدر ما يصوغ خطاباً نقدياً متخفياً . فالنص هنا مقترح ، غير ناجز ، وغير مُكُون مسبقاً ، يعود على نفسه باستمرار ، مفجراً المعرفة التي تسنده ، ومسائلاً مكوناته المتفاعلة مع خطاب النقد الذي يهض خارجة ، ليعيد بناءه داخل النسيج النصي المتوتر .

والحق أنه من الصعب على هذه « التنويعات » التي نروم القيام بها ، أن تمسك بكل خيوط اللعبة الروائية في هذا النص ، وأن تكشف وتؤزل عناصرها جميعاً ، في ضوء أسئلة كثيرة . بيد أن المقاربة التكاملية التي ننوي جعلها مدخلاً أولياً إلى العالم الروائي تُفري بإمكان تناول « جامع وهام » للتجربة الروائية في « لعبة النسيان » ، مع

نجية - لالة ربيعة - عشيق الهادي - عزيز وسعيدة - إدريس - نادية - فتاح . على أن حضور الأم « لالة الغالية » يتسم بالكثافة والخصوصية ، حيث إن الرواية تبدأ بمشهد موتها/حياتها ، وتنتهي المكتوب L'écrit في النص الروائي بصورة أسطورية حلمية له « بعثها » . وبين الصفحة الأولى والأخيرة ثمة « استرجاع هوسي » لغياب/حضور هذه الأم المؤثرة .

ويمكن تقديم خطاطة تقطيع نص هذا العالم الروائي كالتالي :

(الفصل ١) : في البدء كانت الأم .

(إضافة) : السارد يصف فضاء الدار الكبيرة وشخصية « لالة الغالية » .

(تعظيم) : نساء الدار الكبيرة (سارد بضمير الجمع المتكلم) يحكي عن « لالة الغالية » .

(تعظيم) : الهادي يستحضر الأم الراحلة وجوانب من طفولته في أحضانها .

(الفصل ٢) :

- السيد يحكي عن « سيد الطيب » وعن حياته في فاس .

(إضافة) : نساء الدار الكبيرة يحكي عن ذلك ، ويستحضرن شكل علاقتهن به .

(تعظيم) : الهادي يستحضر « سيد الطيب » الغائب ويصف مراسم جنازته وملامح شخصيته .

راوي الرواية يتدخل لـ « تفسير » « سيد الطيب » ، ولإيراد مقطعين من مسودة الكاتب .

(الفصل ٣) : ما قبل تاريخنا .

- السارد يحكي عن طفولته ونضج « الهادي » وفقه « الطابع » بين فاس والرباط .

تعظيم : الهادي يروي ويتذكر مشهد غسل جثمان زوجة خاله « سيد الطيب » مثلاً .

(الفصل ٤) : ثم يكبر العالم في أمهنا

- راوي الرواية يثير معضلة علاقته السردية والمعرفية بالكاتب .

« سي إبراهيم » يتكلم عن رغبة « الهادي » .

(تعظيم) : « الهادي » يحكي عن « سي إبراهيم » زوج أخته .

(إضافة) : « كنزة » تروي صحبتها لـ « لالة نجية » و « لالة الغالية » .

(تعظيم) : « الهادي » يتحدث عن علاقته بأخته « نجية » .

(« الطابع » في حومة الكبار) : يروي حياته ويتحدث عن علاقته بـ « الهادي » .

(تعظيم) : الهادي يحكي عن « الطابع » وعن علاقته به .

- راوي الرواية يتدخل مثلاً ما حكاه لنا رواة هذا الفصل ، ومورداً خطابات تلقاها من الكاتب .

(الفصل ٥) : قلت وكم يهواك من عاشق .

- الهادي يروي تجربته الغرامية والجنسية مع عشيقته ، إلى جانب إثبات رسالة من هذه الأخيرة .

(الفصل ٦) : زمن آخر .

- (استهلال نوبة العشاق) : تجوال « الهادي » في فاس بذاكرته ، مقارنة الماضي بالحاضر [هذا المقطع مكتوب - مطبوع بحروف مُشددة] .

(إضافة) : السارد يحكي عن مشهد عرس « عزيز » و « سعيدة » وما دار فيه من مناقشات .

- راوي الرواية يجادل الكاتب في قضايا الزمن والرواية ، مع إعلانه لتحمل مسئولية سرد هذا الفصل .

(الفصل ٧) : من يتذكر منكم أمي ؟

« الهادي » يستحضر الأم ويتحدث عن عادة استحضارها من خلال التذكر ، مثلاً أسئلة حول الذاكرة والنسيان ، وحاكياً عن ذهابه مع آخرين إلى منزل أخيه (الطابع) الذي اعتقل ابنه « فتاح » مُنبهاً كلامه باستيهاماته .



إن إطار الرواية العام يتحدد بعلاق هذه الشخص بالزمن ، المستعاد منه والمعيش ، من خلال الاستحضار المتناوب لوقائع وسمات زمن مشترك يحتل فيه « الهادي » - كما في فضاء النص واقتصاده - موقع الشخصية المحورية التي ترجع إليها أطراف القصة ، فهو المتكلم/المتكلم عنه داخل الرواية بامتياز ، وهو الذي تحكي قصته وعبرها قصة الآخرين الذين جمع بينهم زمن العيش في الماضي بعلاقات تداخل وتساكن وتضاد . وهذا الزمن محمول ، في الرواية ، على عائق يحكي الذاكرة من خلال عدة ساردية ، يكابدون معاناة الاستحضار ومقارعة الزمن ، ومعضلة الحكى أو تنظيمه وتوجيهه . من ثم ، فالرواية تمسك عبور العلاقات بين الأزمنة والشخص ومنهيات العالم والذاكرة المتعددة وراوي الرواية والمؤلف ، لحظة معرفة وتعرّف أساسية ، تقيم جدلاً بين أبعاد الداخل والخارج ، المعيش والتخييل ، الماضي والحاضر ، الواقع والحلم ، التذكر والنسيان ، في العالم الروائي الذي يضع نفسه بكلية موضع سؤال استيطقي وأنطولوجي . وبهذا المعنى تكون رواية « لعبة النسيان » سؤالاً وإجابة عن السؤال ، بمكوناتها وتشكيلها وعلاقتها باللمحة التاريخية وبذاكرة الكتابة والمعرفة والنقد .

وعوداً إلى موضوع سؤال الكتابة في الرواية ، نشير أولاً إلى أن هذه المسألة تتموضع في صلب النص ، وتعبّر عن نفسها في مستويين :

أ - مستوى الكتابة الروائية المنجزة للنص المقسود مبنى وخطاباً .

ب - مستوى خطاب في/على خطاب الرواية ، يطرح نفسه بموازاة المستوى الأول .

والمستويان غير ناجزين ، يُستعان إلى تقديم سؤال يتشكل في نموه المتفصل على النص المبني وآليات تفكيكه وإعادة بنائه . وبما أنها متداخلان فإن النص الكل ينفض على لعبة الحوار بين عناصرهما ، مألوفة ونقضاء . ولذلك نلمس سؤال الكتابة على :

أ - صعيد الشخصية .

ب - صعيد راوي الرواية .

ج - صعيد البرنامج السردى .

الكاتب ، والسارد ، والمتلقى .

— خلخلة لمرجمات هذا التصور ، المسكوت عنها في النص .

فلذا أضفنا إلى هذه السلسلة من الخلخلات علائق الشخصيات بالزمن ، وبـ « الذات » وبـ « الآخر » ، وإذا أخذنا في الحسبان كون إطار النص يقع بين قطبي التذكر والنسيان ، أدركنا أننا أمام « رواية للخلخلة وللتنقيت » ، ولسنا بإزاء عمل خاضع للمألوف والمكرور والقار في تجربة الكتابة والحياة .

٣ — بعض هذه القضايا ، وقضايا غيرها ، نجدها مُستَخلَلة في عناصر المحكى وبهاء الشخصية ، في زمن التذكر ومحموله ، وفي أسلوبية التكلم داخل الرواية . كذلك فإن علاقة الذاكرة والجسد بالفضاء المتحول في الزمن السرمدي تستبطن شكلاً من أشكال علاقة زمني التخيل والمعيش ، أي أنها تحمل مُضمراً مُفضلة الرواية : « الكتابة عن زمن منته داخل سيرة غير منتهية »^(٣) .

أ — علاقة الشخصية المحورية (« الهادي ») بتجربة الكتابة والقول . وما لم تلامسه الكلمات كثير . لكنني أجس الآن أنها كانت بداية لتُضج مُبكر ، لرؤية الأشياء عبر مسافة الكلمات^(٤) ، « الكلمات قبل الأشياء »^(٥) .

ب — شخصية « سيد الطيب » متكلاً وحاكياً . « تتدع الكلمات بتلقائية فتضاد وقائع السرديات أمامها »^(٦) .

ج — التشكيل الخطابي في الرواية (لجميع الخطابات ، كتابة الرسالة ، المستنسخات) هو مظهر من مظاهر استدخال سؤال الكتابة إلى مادة النص وشكله .

٤ — استراتيجية السرد وتكيف أفق الاستقبال : في هذا المستوى أيضاً تطرح الرواية مسألة الكتابة الروائية طرْحاً معرفياً وتقنياً : الكاتب الواقعي / المؤلف الضمني / تعدد الرواة / راوي الرواة / المحكى والمسرد له / القارئ الضمني / القارئ الواقعي — فهذه المرتكزات مطروحة بعمق وبوعي في اللعبة السردية من منظور إعادة النظر في الترتيب والوظيفة والسلطة والمشاركة والإيham والحقيقة التي تحملها هذه الفاعليات . إن الروائي لا يضعنا فقط في صلب عالم روايته ، ولكنه يدخلنا كذلك إلى صنعة هذا العالم في راهنتها ، بمشكلاتها وتسلاها . فالسرد مثلاً معيش في الرواية بما هو همّ متفانٍ بين الكاتب والسارد (والمتلقى ؟) بقدر ما إن الزمن والذاكرة والمعاناة الواقعية وخيبة الأمل هي تجارب وهموم تعيشها شخوص الرواية . ولذلك يمكن القول إن « لعبة النسيان » بحث مضاعف في تجربة الكتابة ، استطاع أن يستدرج القارئ إلى معضلاته فيها هو يتبع بناء النص وهو قيد التشكيل .

٥ — المضمّر « النقدي » في نص الرواية : يتصدر النص إهداء مُوجه إلى زمرة من القصاصين المغاربة . وهو عبارة عن فقرة من (كتاب التوهم) للمحاسبى ، تُقدِّم لرحمة إيسامية للذة والجمال الصافي التوراني . اللوحة تنم عن رؤيا إشراقية حلولية ، نستشف مصادها الشعرى في بعض ملامح أسلوب الرواية وفي تجربتها السيكلوجية مع موضوعات الزمن والحب والحلم والحنين . والروائي إذ يصدر نصه بهذا الخطاب إنما يضعنا في أفق تأويل معين ، يتداخل فيه الصوفي (والتجربة الصوفية حاضرة في عالم الرواية)

د — صعيد العلاقة بالكاتب .

هـ — صعيد العلاقة بالقارئ .

و — صعيد العلاقة بين الساردين والخطاب الروائي .

ز — صعيد موضوعات المحكى والمسترجع .

وإذا تفاعل هذه الأصعدة لتتسج العالم الروائي ، تُسائل الروائية ومفاهيمها ، والزمن ومشكلاته في الكتابة ، هل نحو يمكننا من القول بأن « لعبة النسيان » هي كتابة الرواية في جدها المتنامي مع رواية الكتابة ، بحيث تُقرأ هذه في تلك ، والعكس وارد بالمثل . ومن شأن هذا الجدل البنائي أن يضمن نصاً آخر يمكننا إلى جانب النص المكتوب أو المتخيل ، والنص المقترح من طرف راوي الرواية . فتجربة القارئ مع « لعبة النسيان » متعددة المستويات ، مفتتحة باستمرار ، إبداعية متسائلة ، سيما أنه (القارئ) مدعو إلى الإسهام في تناسل الخطابات ، واستنباء النص المضمّر . وبالإمكان رصد تمهيلات المسألة في النقاط التالية :

١ — السؤال حول بداية النص الروائي : حيث يفكر السرد في نفسه ، ويقدم إمكانات ثلاثة لمخطوراته وأخطاه (مشروع بداية أول / مشروع بداية ثان / ثم صارت « البداية » هكذا : . . .)^(٧) ، وهي توحى بمعضلة الكتابة التي هي محاولة دائمة للاستقلال المتجسس : أي بناء هوية التلفظ والملفوظ المنفصلة — المتصلة بمرجعها الواقعي . كذلك فإنها تصرّح بالانفتاح وعدم الاستقرار والتعددية ، إذ لا يمكن القول بأن مشاريع البداية ينسخ بعضها بعضاً نسخاً مطلقاً ، ولكن ثمة تراكيب وتجاوز بينها ، يجعلها مندجبة في بنية النص التركيبية والدلالية ، اندماجاً يعبر عن وعي الكتابة بقدر ما يحدد مستوى من مستويات المكتوب . والواقع أن التشكيل التركيبي للبداية ما هو إلا مؤشر إلى اختلاف الخطاب الروائي في « لعبة النسيان » ، وتمهيد لاستقبال تعدد سؤال الكتابة ونحوه في إطار ذلك الاختلاف .

٢ — الحوارية السردية « النقدية » البشائية والدلالية ، في وعي الكتابة الروائية وممارستها ، بين المؤلف وراوي الرواية من خلال محاور بارزة : الوظيفة السردية ، الوضوح والغموض ، سلطة المعرفة والرقابة ، الإيham وتكسيهه ، التأويل والإقناع والتأثير . كيف نحكي ؟ المفارقة بين المعيش والتخيل والمكتوب والمحكى ، مشكلة الزمن والذاكرة . . . كلها محاور يثيرها راوي الرواية في أثناء اضطلاعهم بمهمته داخل النص ، جاعلاً من علاقته بالمؤلف بؤرة أخرى تتجمع فيها عناصر كتابية خلافة تسند المحكى ، تؤطره وتفارقه ، حتى إنها تكاد تشكل « قصة » فرعية بنموها ، إلى جانب المحكى الرئيسي . ومثلما تسمى هذه الحوارية إلى رسم ملامح التفكير في بعض قضاياها الروائية حل مستويات التخيل والكتابة والمحكى والتلقى والتشكيل ، نحاول كذلك أن نتخذ من التجربة المتعينة (النص الروائي نفسه) حقلاً لتبلورها المتفاعل ، الذي ينحت نصاً آخر مُضمراً بين حدود النص الملموس . ويقدر ما تتحكم هذه الحوارية في تحديد آليات نمو الرواية ، يتحكم النص النامي المفتوح في وجهتها المعقدة .

إذن فهناك عملية خلخلة تمارس نفسها منذ بداية الرواية إلى نهايتها ، وهي خلخلة متعددة الأبعاد :

— خلخلة لنظام القصة والخطاب .

— خلخلة لتصوير هذا النظام عند أطراف اللعبة الإبداعية :

الفصل الخاص بـ « زمن آخر » ، كما أعلن عن تحمله لمسؤولية ذلك . وعموماً يمكن تصنيف السارد في « لعبة النسيان » إلى :

١ - سارد من خارج القصة : وظيفته الأساسية هي السرد ، وهو ليس واحداً من شخصو الرواية ، ولا يدل له في وقائعها . وقد نعتناه بالكائن التخيلي المتخفى لتمييزه عن راوي الرواية ، الذي يعلن عن حضوره وصوته . إن هذا الكائن السارد عارف بكل شيء فيها يتعلق بحكيه الذي يقدمه من منظور خلفي خارجي موضوعي . وهو سارد يحكي بضمير الغائب ، شأن راوي الرواية في المقطع الذي يسرده .

٢ - سارد من داخل القصة : وهو واحد من شخصوها ، يشارك فيها فعلياً ، إما في صورة بطل - شخصية محورية ، أو شخص ثانوي ، أو شخص يكتفى بالشهادة . وهذا السارد يتكلم بضمير المتكلم ، مفرداً أو جمعاً ، كما نجده يتكلم بضمير المخاطب ، مؤجهاً كلامه لشخص آخر يمثل أحد شخصو القصة .

ومن خلال هذين التوضيحين للسارد يتحدد المنظور السردى ومستواه . إن رواية « لعبة النسيان » تخرق مستوى السرد الخطي لتتفرع - عن طريق تقنيات عدة - سردها الذي يفسح المجال لبناء محاور إسناد وتأييد داخل النص : المؤلف والسارد/ المؤلف والشخصية/ السارد والشخصية/ راوي الرواية والمؤلف/ راوي الرواية وعمليات السرد و إشكال الكتابة بضمير النقيدي . كما أن السارد العارف بكل شيء يتراجع ويبرز السارد المشارك في الأحداث التي تستعاد بالتركيز على انعكاساتها من خلال وعي الشخصو وشعورهم ، وعن طريق التناوب ، لعرض الذكريات والمشاهدات التي يثيرها الواقع الحاضر المعيش أو إضاءتها أو نعيمها . وفيما يتولى راوي الرواية ، العارف بكل رواية - شخصو القصة ، مهمة التنسيق بين أصواتهم ومنظوراتهم ، وترتيب المحكي ، فإن حضوره لا يقتصر على ذلك ، بل يمتد إلى مناقشة وظيفة تنظيم الخطاب ، والتدخل بالتعليق أو بالتفسير ، ومجادلة المؤلف ونحوه أو مضاعفته . وهكذا فالمادة السردية تخضع لبرنامج سردي متعدد الزوايا ، وبحكم بآلية تأليف تعتمد التقطيع والتناوب والتداخل والتفاوت وتنوع الإيقاع والتفصل التفاضل بين مستويات السرد ومنظوراته .

إن الرواية تختزن رؤيتين متباينتين ومتفاعلتين ، هما : الرؤية الخلفية والرؤية المصاحبة . فنجد صيرورة لحرية الرؤية السردية سارداً يحكي من منظور خلفي عليم بضمير الغائب ؛ نساء الدار الكبيرة يتحولن إلى سارد يتكلم بضمير المتكلم جمعاً ؛ أحد الشخصو يتكلم بضمير المخاطب ، ثم يعود السارد الأول ليسرد شيئاً جديداً ؛ نساء الدار الكبيرة يسردن بضمير المتكلم جمعاً ؛ الشخص السابق يتكلم بضمير المخاطب كذلك ، وبعده يتدخل راوي الرواية للكشف عن أشياء أخرى ؛ ثم يعود السارد الأول . . . وبعده الشخص السارد بضمير المتكلم فراوي الرواية مناقشاً المؤلف ؛ فشخص آخر يوجه كلامه إلى الشخص السابق الذي يحكي عن غناطيه بعد ذلك . . . وهكذا تتلقى السرد في دينامية متجددة ، تعكس تحولات البرنامج امتداداً وتفرعاً واستدارة .

إن وجود السارد في « لعبة النسيان » بطرح في اللعبة السردية مشكلة هويته وعلاقته ؛ لأن هناك اختلافاً بين السارد المتخفى الذي

بالنقد ؛ فمقولة الإيهام وتكسيره هي الخيط الذي تتجاذب طرفيه أصابع الكاتب وراوي الرواية . والقارىء ليس مجرد شاهد على هذه اللعبة المكشوفة ، ولكنه مدفوع إلى استكناه ما تضرره ، وتأثير هذا المضمر ، على بناء قراءته للرواية . وفي هذا المضمار تدخل جوانب وضيفة من علاقة : الكاتب - راوي الرواية - السارد/ الشخصو .

هذه بعض المستويات لملاحظة تحمل سؤال الكتابة في « لعبة النسيان » التي تؤكد أن هذا المهم هو من أقوى الهواجس الكامنة وراء إنتاج هذا النص ، ومن أبرز ما تبلوره التجربة الروائية فيه . إن الرواية بحث عن معرفة ، ونقد ذات للخطاب الأدبي ولزمن الواقع والكتابة ، كما أنها صوغ إشكالي لهذا النقد ، شخص متدداً في الأصوات والطرائق ، وتصغيراً مزدوجاً وحوارياً لمقتضيات اللحظة التاريخية ، والمعرفية ، والإبداعية . ذلك ما نرجو أن توضحه بعض الإضاءات على مستوى تبين الرواية بنائياً ودلالياً .

٢ - في اللعبة السردية :

إذا أخذنا بأن السرد « فعل إنتاج للخطاب » ، ونحول للقصة بما هي مادة تأليف إلى خطاب ملموس ، فإننا نستطيع أن نقول إن هذه الإنتاجية ، وهذه التحويلية مطروحتان في « لعبة النسيان » ضمن سؤال الكتابة الروائية ، في العلاقة القائمة بين الكاتب وراوي الرواية والسارد من داخل النص . ولذلك فهي ليست حاملاً لمحكي معين فقط ، ولكنها بدورها محمولة على محمل هاجس الرواية الذي رأيناه في الفقرة السابقة . ويمكن منذ الآن القول بأن اللعبة السردية في الرواية هي الحقل الأساسي لتداول مسألة الكتابة الروائية إستيقياً ونظرياً ، كما أنها نموذج لمنطلق البحث المفتوح وبلدته ، الذي يريد أن يتجاوز خطاباً روائياً مغايراً . ولعل هذا وحده يكون ذالاً على أن السرد في الرواية ليس كلاسيكياً ولا غاصصاً لقانون حرفي تقليدي ، وإنما هو تشكيل جديد في إطار بناء النص الروائي العربي الحديث . إن محاولة تحديدنا للعبة السردية ، هنا ، لن تكون مفهومة على نحو مستقيم دون قراءة علاقتها بلعبة التذكر/ النسيان المسروقة . وهي علاقة يفرسها الترابط الجدلي الواضح بين الشكل الجمالي والتجربة الإنسانية بمواقفها ووجهات نظرها .

إن تقطيع النص الذي قدمناه سابقاً ، يعبر عن تعددية الأصوات والمنظورات السردية في الرواية ، كما يشير إلى العلاقات السردية بين حدود اللعبة . فهناك ؛ أولاً ، مؤلف مجرد : كتب كل ما عرف وتخيل^(٧) ، ووجد ؛ أن جميع ما كتبه لا يرقى إلى قوة الرجع المشيع الغامر للحواس والنفس^(٨) . ولذلك فهو يلجأ إلى كائن آخر يفترض أنه واقعي روائياً بحكم شهادته ومعرفته (أي بحكم نوع صلبته المعرفية بشخصو الرواية ورواها) لينيط به مهمة تنظيم « سرد هذه المادة الخاطم في تشخيص يستوعب الكلمات واللغات التي نستجث حكيها داخل مخيلتي^(٩) » ، وتوجيه دفعة سرد التذكريات والمشاهدات ونوزيعها على الرواية الذين جعلوا رهن إشارة^(١٠) راوي الرواية . وهؤلاء الرواية هم بعض شخصو الرواية الذين نسمع أصواتهم ، حيث يتولون حكي جوانب من القصة المستعانة من منظوراتهم الخاصة ، إضافة إلى سارد (كائن تخيلي) متخف وكمل المعرفة ، بضطلع بالسرد في مداخل الفصول الثلاثة الأولى ، فيحكي عن « لالة الغالية » و « سيد الطيب » و « الهادي » ، فيما يتولى راوي الرواية سرد

— مهمته المفروضة : توجيه لغة السرد وتوزيعها على الرواة ، وأن يكون : « عنصر توازن يتكبد عليه الكاتب ليُبذَر الغموض »^(١٣) .
— رتبته التي تسمح له بتصحيح ما يرويها الآخرون ولو لم يكن بحاجة إلى تصحيح^(١٤) .

— تأملاته حول ما يحكيه الرواة ، « وقد لا يكون ذلك هو ما قصد إليه الكاتب »^(١٥) .

— وعيه بقيمته الفعلية : كيف يسرد ، وليس ما يسرد .
— وعيه بضرورة تدخله وعدم اكتفائه « بتنسيق الخيوط والأسلاك من وراء ستار »^(١٦) .

— تدخله في تقديم وتجميع الخطابات .

— التعاقد مع المؤلف بالتراضي ، بعد اختيار المؤلف بينهما : « لم يكن الأمر هيناً في هذا الفصل ، ساءت العلاقة بيني وبين المؤلف إلى حد القطيعة والتخل عن التعاون والتنسيق ، ولولا وسطاء الخير ، لكان الذي يتحدث إليكم مباشرة ، الآن ، هو المؤلف ، مواجهها معضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام . والحقيقة أنني لم أقبل استئناف مهمتي إلا بعد موافقته على أن أحكي للقارئ بعضاً من خلافتنا (...) طال الحوار دون أن نصل إلى اتفاق (...) وتبين لي في النهاية أنني لو أنشأت حواراً مع المؤلف ، ولعلنا ما سبق بطرائق أخرى من غير أن نتأكد أننا لن نعود إلى حوارها . وما أنني خبثت راوي الرواة ، وأصبحت لي مسؤولية أمام القارئ ، فقد تثبتت بحقوقى المكتسبة ، وطالبت بإيقاف سبل الوسواس والتساؤلات ، وهددت بتقديم استقالتي . أي نعم : استقبل قبل أن أقال ... فلم يبق أمام المؤلف إلا أن يلجأ معي إلى التراضي : أتوكل أنا بنفسى سرده هذا الفصل الخاص بـ « زمن آخر » ، أخذاً في الاعتبار ما قاله ودونته من السمات الزمنية المميزة ... »^(١٧) .

— الحوار الدائر بينه وبين المؤلف ، ناقلاً إياه ومُعلِّقاً عليه .

— إيراد بعض سجلات مسودة الكاتب .

— تساؤلاته عن موقعه العمل بالنسبة للكاتب : رقابة في يده ، وسيلة لمحبة المشؤ أو تزينة ، تقصص دور المزجج والمتمرد على تعاليم المؤلف ... الخ .

تلك بعض ملامح العلاقة المتشابكة بين راوي الرواة والمؤلف ، وهي ليست مجرد ذريعة لمطابقة جملة من قضايا الكتابة الروائية ، ولكنها عنصر بنوي في النص ، ولعله يكون أهم ركائز التأويل لمعرفة . إن راوي الرواة يقدم نصاً محكماً من خلال اختراق ما بقي في تحيلة الكاتب وذاكرته إلى ما سكت عنه أو لم ينخيله ، ويقدم بشكل مواز لذلك خطاباً أو قولاً تأملياً ونقدياً يخترق كذلك مفهوم الرواية لدى الكاتب . وبذلك نكون أمام تدخل لنصوص ومرجعيات ، فضلاً عن تعددية الأصوات . إن الروائي يقدم لنا أكثر من كتابة ، وأكثر من مفهوم للكتابة ، ونحن مطالبون بتوزيع الجراءات حتى نكون في مستوى النسيج النصي .

٢ — بين المنظورات السردية : إن نوعية البنية الاستراتيجية في النص أملت ضرورة أنشاء المحكي المسترجع من مواقع متعددة ، تعكس تعدد الذاكرة ، وتنوع المنظورات المتناوبة ، في عملية تكشف فيها بين الشخصيات ، وفيما بين زمينهم المشترك من وشائج . وإذا كان هناك حضور هالب لصوت السارد — الشخصية المحورية

يلحق الشخصية من الخلف في استقلال عنها ، حيث يقوم بالوصف والملاحظة ، وبين راوي الرواة الذي يفرض نفسه سارداً ومبيناً للسرد ، ومتحكماً في آلية المنظور السردى ، وصوتاً نائباً عن المؤلف ومتحاوراً معه ، وبين الشخص السارد المشارك فعلياً في القصة . ومن هنا تتعدد الوظائف السردية وأشكال المواجهة . وسنحاول فيما يلي إبراز بعض خصائص هذه اللعبة .

١ — بين المؤلف المجرد وراوي الرواة : لا يتجل صوت راوي الرواة في النص إلا في نهاية الفصل الثاني (سيد الطيب) ، أي بعد ستة مقاطع يتولى سردها سارد متخف ، ونساء الدار الكبيرة ، وه المهادي . ويتبع تجليه الأول ثلاثة تجليات متباعدة نصياً ، ومتصاعدة من حيث حركتها وكثافتها . وكل مقطع يختص به نجده مُعْتَوِناً بـ « يقول راوي الرواة » . إننا نعرف أصوات الرواة قبل أن نتعرف صوت راوينا أو رئيس جوفتهم « المنسق لإيقاعات هذه « الأوركسترا » وأصواتها ، غير أن القارئ — قبل الاستماع إلى صوت راوي الرواة — لا يشعر بحاجة إلى تجسد الصوت الكامن وراء أصوات الرواة الذين يُقدِّمون إليه موادهم السردية ، في حين تغدو هذه الحاجة مُلِحَّةً حالماً تبدأ سيطرة راوي الرواة في الظهور . فأول ما يُفصح به عن وجوده قوله منذ البداية : « أجيء أن قانون اللعبة الذي اتبعه لحد الآن ، لم يعد يُفهمي أنا راوي الرواة القابع في الركن المعتم ، الماسك بخيوط السرد ، الناقل لها من راوٍ آخر . شيء ما يدفعني إلى التدخل . أحاول أن أبرِّز بأن كثرة الرواة قد تضلل القارئ وتُلغى به إلى متاهة يفقد معها رأس الخيط »^(١٨) . هكذا يبدأ القارئ علاقة جديدة مع كائن يتكلم من خارج القصة ، حل نبحر يجعل عالم الرواية — من منظور التلقي — مؤزهاً بين مؤلف مجرد يصلنا صوته عبر راوي الرواة ، وبين صوت هذا الأخير الذي يُحدِّد هويته بمهمته ، وبين الرواة — الشخصيات الذين يُمَكِّن لنا عن عالمه الماضي .

وإذا كان حضور راوي الرواة ، إلى جانب السارد ، مُفيداً روئياً في لم خيوط تحكيهم ، وفي كشف بعض وجوه المسكوت عنه ، فإنه حضور لا يستمد شرعيته وعمقه إلا من خلال علاقته بوجود المؤلف الغائب/الحاضر . ولئن كان وجود هذا المؤلف الفعل هو مُنتج النص ، فإن الأصوات المتعددة التي يوجدها تُمارس هي كذلك سُلْطَنُها الخاصة عليه ، بحيث يصير محكوماً بنسبية الكلام/الوضع ، ولو في مستوى تخييل . إن الروائي يريد أن يوهنا ، من خلال هذه اللعبة ، بأن المفارقة بين الميشت والتخييل هي واقعية المحكي ؛ ولذلك فالإيهام ونقصه فعل « مُعلَق » ، بحيث يحدد المؤلف المجرد إلى إيهام القارئ بواقعية تحكيه . نجد راوي الرواة يتصدى لمهمة فضح محاولة الإيهام ، والكشف عن أساليبها الواهي ، مُدْكَراً المؤلف المجرد بأن : « المسافة القائمة دوماً بين الميشت والتخييل والمكتوب والمحكي ، تؤكد أن الأحداث والحياة بصفة عامة ، تجري على أكثر من مستوى ، متداخلة متشابكة ... مفهوم ؟ وإذن سيكون جهداً ضائعاً أن نعيد إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه »^(١٩) . ومن ثم فالمؤلف الواقعي أراد أن يُعبر عن موقفه ومفهومه الروائي حوارياً ، فخلق ذلك الكائن التخييلي في مقابل المؤلف المجرد ، وربط بينهما — أو بين موقفيهما — في حوار جدالي انعكس على تبئين السرد ، وامتد إلى تحكي الرواية . إن راوي الرواة يتحدث إلى القارئ عن قضايا من قبيل :

والكتابة . كذلك فإنها تتغلغل في تكوين الرؤية للعالم ، ودلالة السلوكات والأصوات في علاقتها بالواقع المعيش والمستحضر .

وسنهتم هنا بمستويات الزمن ، وننظره العام .

إن مدة رواية « لعبة النسيان » لا يمكن تحديدها إلا بكونها ضمنية من لحظات التذكر والسرد ، أو التداعي والنسيان . وهي مدة غير طويلة أو خطية ، بحيث لا يمكن وصفها بالتسلسل ، أو قياسها بالآشترسال والتوالي . إنها مدة ليست بالقصيرة ولا بالطويلة ، ولكنها مجموعة وحدات متعددة الأبعاد ، كل وحدة منها تركز على انكسارات الأحداث وتأثيراتها في الوعي والسلوك ، في العقل والروح والجسد من منظور نفسى واسع . لذلك فهي مدة سيكولوجية أساساً . والزمن في الرواية نوعان :

١ - زمن خارجي : يمتد ، على وجه التقريب ، من عام ١٩٤٢ إلى ما بعد عام ١٩٨٦ ، حيث نجد إشارات تاريخية مثل : « كانت أحداث الحرب تشكّل تأثيراً باهتسامهم » ، « ... الألمان أفرسوا ، سيخلفوننا من الفرنسيين وطغيانهم » (١٨) ، « تدخل الحرب عامها الثالث » (١٩) ، « كانت قد مرّت بضعة أسابيع على نفى الملك إلى جزيرة كورسيكا ، وقادة الحركة الوطنية في السجون » (٢٠) ، « قبل الاستقلال ، المغاربة ما كانوا عندهم البوفوار ، يعنى ما كانوا يشعرون » (٢١) ، « عشت بكل كيان فوزة مايو ١٩٦٨ » ... (٢٢) . « ما أكثر الإيجابيات ! الجميع يعرفها ، وهي بالفعل سمة مميزة لزمنا ، أنا أذكر لك منها ثلاثة : فوز غويطة ورسالة التوكيد في سطوة العدو البرى العالمية ، واقترابنا من الكأس في مباريات المونديال بمكسيكو ، ثم الشروع في تشييد نفق يربط ضفاف إسبانيا بأرض المغرب » (٢٣) ، « وهذه الأحداث الأخيرة وقعت بين ١٩٨٤ و ١٩٨٦ تقريباً » . فما موقع هذه الإشارات من زمن الرواية ؟ الواضح أن هذا الزمن الخارجى بتفصيلاته ، متصل بالزمن الداخلى ، بأبعاد سياسية ولابديولوجية وسيكولوجية متعددة . إنه وسيلة لتأريخ تحولات الحياة الخاصة بالشخص داخل بنية الزمن التاريخى العام . يقول السارد حاكيا عن حياة « الطابع » و « الهادى » : « لكن ذلك الصباح صباح يوم جمعة غالباً من شهر غشت ١٩٥٣ غير إيقاع حياة الطابع والهادى ، وطرد بقايا الطفولة ووساوس المراهقة لينقلها إلى جدية عالم الكبار وهو » (٢٤) . والذاكرة المتعددة موصولة بهذا الزمن بمستوياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، لأنها فيه تشكلت ، ونحت وطأته عرفت التحولات . ومن خلاله يحاول الروائي أن يقدم إلينا تجارب الأجيال ، وأشكال المغامرة ، في نوع من المكاشفة ، ومحاكمة الماضى - الحاضر .

٢ - زمن داخلى تخيلى : يحتضن الزمن الخارجى ، وإن كان هذا يتضمنه ، وهو بمثابة لحظات الاسترجاع التى تنظم النص وتنمفصل إلى : زمن تذكّر واستحضار ، وزمن مستحضر ومستعاد ، حيث يتداخل في هذه اللحظات ، الآن مع الماضى ، وتسقط الحدود بين مستويات الزمن داخل « سرمد النص » . إن زمن النواقل هو محور زمن التذكر ، أى أنه زمن ما قبل الاسترجاع ، وهو بحاجة إلى تنوير حتى يتم الربط بين الزمنين . على أن الروائي لم ينسج قياساً زمنياً متصاعداً في السرد وتقديم الذكريات والمشاهد بشكل مطلق ، ولكنه

(« الهادى ») ، الذى يستعمل ضمير المتكلم ، مُتَنَقِّلاً بين طبقات الزمن الشخصى والينشخصى والجماعى ، وبين الحاضر والعام ، والواقع والذاكرة ، والحلم والنسيان ، والتداعى مع تداخل هذه المستويات ، فإن شخصاً آخرين يحضرون بمنظوراتهم الخاصة ، ومن موقع سردى إخبارى أو إسهادى أو استحضارى ، يستعمل ضمير المتكلم أيضاً ، ويضطلع بحكى يمتزج فيه الذات بالموضوعى . وإذا يتزاور هذا المنظور المصاحب مع المنظور الخلقى ، تتجاوز الرؤية لتتبادل التوير أو التغييم ، ولتذكر بالنسيان أو لتنسى المستذكر ، ولتجسد بدنيائيتها ومضامياتها الرؤية الفنية . ومن خلالها تعدديت الخطاب وحوارية مستويات الكينونة في إطار المحيط الخاص والعام .

إن السرد في « لعبة النسيان » يعتمد على التناوب في عرض وجهة النظر ، حيث يعرض شخصيات الأم « لالة الغالية » و « سيد الطيب » و « الهادى » و « الطابع » و « سى إبراهيم » و « لالة نجية » ، من وجهة نظر أكثر من شخصية واحدة . وكذلك الأحداث والعالم المحيط يُقدَّمان إلينا من خلال وعى شخصيات متعددة ، تصف أو تحكى أو تتجاوز أو تتذكر أو تتخيل . وحيث يتداخل زمن التذكر في زمن السرد ، تتبادل وقائع الإثارة والتفجير بلغة متوترة ، ويوظف السرد تقنيات الاسترجاع والاشتغال والتداعى في دفع من التقاطعات والتمازجات . إنه سرد مباشر يركز على تيار الوعي أو الذاكرة ، خصوصاً عند « الهادى » . وهكذا فالرؤية المتراكبة عبر وجهات النظر والأصوات المتعددة ، ومن خلال تداخل الفضاءات والوقائع ، تُعطى منظوراً كلياً تجسدياً ، يتراوح إيقاعه بين التلخيص والشهد ، وتطابق الفعل وسرده ، كما يتراوح ، نمطياً ، بين العرض والتشخيص .

إن ثنائية التذكّر/النسيان ، يبيّنها الاستعدادية في النص ، استهدت توزيعاً سردياً قادراً على تحصيل غرضها وتحقيق الاستحضار المتعدد الرؤية ، ومكنت النص الروائي من تحقيق تماسكه . ومع أن هذه البنية لا تعبر عن التجانس بقدر ما تعكس التباين واللاتماثل ، فإن الرؤية التجسدية والحوارية تسمح باستنباط عناصر الوحدة المتعددة في النهاية .

ولعل أهم عنصر جوهري في خطاب « لعبة النسيان » هو مُعضلة الزمن ومعاناته . وذلك ما نريد مناقشته في الفقرة الآتية .

٣ - الزمن في الرواية :

إذا كان الزمن في الرواية ، عادةً ، غير مستقل بذاته ، وإنما هو منتشر في كلية النص ، فإن الزمن في « لعبة النسيان » أس الرواية وسفها . وهو يتجل ، بوصفه عنصراً روائياً بنوياً ، في مستويين : مستوى بناء النص ، ومستوى الخطاب حول هذا البناء ، ثم بوصفه محوراً موضوعياً في تجربة الشخص ، وفي العلاقة بين المؤلف المجرد وراوى الرواية . ويمكن القول إن التجربة الزمنية في الرواية - بما هي تجربة انطولوجية ونفسية وفلسفية وتقنية - تظهر بمظهر ناظم النص ، حيث نلمس معاناتها الواضحة عند الشخص وفي طاقم السرد

• إن هذا المنظور يكون الزمن النفسى المكثف هو المهيمن ، ويتم تجسيد التجارب المستحضرة في أكثر من مكان ، مع تبادل اللحظات من خلال رؤية داخلية للعالم ، تتراكم مع زوى مجاورة .

الطبيعة السيكولوجية لزمن الرواية . إن تجربة الوعي واللاوعي في علاقتها بالمعيش والذاكرة والحلم ، تظهر بوضوح في المنظور الزمني .

ولقد فضلنا استعمال لفظ « استحضار » بدل « استرجاع » لأن المستحضر لا يكتفى بتذكر شيء أو شخص من الماضي ، ولكن يحاول إحياء نفسه - وإيماناً - بشئ ذلك الشيء أو الكائن بين يديه بمحاصرته ومعاشرته . يقول « الهادي » : « أذكر الطفولة فأذكر الشباب . وأذكر المراهقة فأذكر مصات الرضاع ، وملامسة حلمة الأم وحلمة العشيقة . حتى عندما كنت بعيداً عنك - هل حفا أنت بعيدة ؟ - كنت افترض أنك جزء مني لن يغيب إلا مضي (. . .) . أجلس الآن - هل تذكرين ؟ - على حافة اللحاف فوق السطح وأنت ونساء أخريات تجلس (. . .) هل أبداً بوصف هياكلك ؟ أم هي بدايتك الحقيقية ربما » (٢٥) . ويخاطب نفسه مستحضراً : « تستلقي على ظهرك وتغمى عينك في السقف المزركش بخطوط ضوء يتسرب عبر مصاريح بساب البلكون الخشبية ، ثم تمسح إلى المستلقية بجانبك . . . » (٢٦) (إلخ) . وهذا لا يعني أن الاسترجاع ، بحصر المعنى ، غير وارد ، وإنما يتميز عن الاستحضار بطريقة تفديده وما يلزم عنها .

فماذا يفعل الزمن بالشخصية ؟ ماذا يفعل التذكُّر بالوعي ؟ « تحاصرُك الكلمات والتداعيات ، وتشردك . أنت هنا داخل السيارة وخارجها في الوقت نفسه ، تمسح نحو الآي أم تمحو اللقاء الكينونة المنفلتة باستمرار ، التمنعة خلف ثنايا المرح ؟ فيها تنفخ الطفولة والمراهقة والشباب وتذكرات الماضي - الحاضر الحفلونية ؟ فيها ينفع السير نحو الكينونة ؟ هل يسهفك النسيان على مشاركة رحابها ؟ رحلت الأم التي أفرقت - في لحظات الاسترجاع - أمها الكائن المتحقق خارج التبريرات والطموحات والمشاريع (. . .) تنطل من حلياء (. . .) لتعلمك أن كل تحقيق يمر عبر النسيان ، عبر القدرة على سلخ الجلد واستحضار منطق الموتى الذين قتلهم حب الحياة » (٢٧) .

وإذن فمشكلة الزمن ليست مجردة في تجربة الشخصية ، ولكنه الزمن المشحون بالرغبة والشوق والحب ، بالعذاب والكدر والحلم . والأم رمزاً ذهب دون أن يتعدي ، لما يجتمع الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة التحقُّق الواحد ، الأم ذائجة النسيان .

وتتحول مشكلة الزمن في حوارية المؤلف المجرّد وراوي الرواية إلى قضية فلسفية وتقنية تتعلق ببناء الرواية وعالمها المتخيل . يتعلق الأمر ، مثلاً بتحديد زمن الشخص ، فالكاتب يرى أن : « أمارات وعلامات وظاهرات كثيرة تفصل زمن سيد الطيب وسى إبراهيم ، ولالة نجية والطابع والهادي ، عن زمننا هذا . وإبراز ذلك يلزم أن نرسم للقارئ ملامح عامة وأخرى خاصة تقتضيه بأننا نميش في زمن آخر » - فما يرى راوي الرواية ، أن : « الزمان يتغير نتيجة وهي الناس بتجربتهم مع الزمان (. . .) نستطيع بوعينا ، إذن ، أن نراقب منشار الزمن وهو يفرض ساعاتنا وأيامنا ، ولكننا في غير حاجة إلى انتظار نهاية » زمننا لنقول ما الذي تغير فيه . دائماً هناك حاضر يأخذ الأولوية على الماضي ، ويجعلنا مع الحاضر الناقص ضد الماضي المكتمل . لذلك يصعب أن نحدد زمن شخص الفصول السابقة بفترة معينة ومعظمه ما يزال ، في النص ، حياً يتكلم (. . .) لا مجال للتردد في نظري إذا أردنا أن نصور الزمن الآخر ، من أن نفترض

اعتماد التلاعب بالزمن أو بالملاحظات المسترجعة ، فكان يتثقل من زمن ما قبل الرواية إلى زمن التخيل والاسترجاع ، على نحو جعل الاسترجاعات إما خارجية أو داخلية أو مزججة . والمهم أن منظور الزمن العام في الرواية سيكولوجي بالدرجة الأولى ؛ فنحن نعيش مع الشخصيات زمناً نفسياً أكثر من اهتمامنا بالزمن القياسي أو الفلكي . ذلك بأن الحياة الداخلية هي حقل تفاعل الأحداث الخارجية ؛ ومن هذه الزاوية تقدم الرواية عالمها ، وتعبّر عن رؤيتها .

تبدأ الرواية باستحضار مشهد دفن الأم ، وتتوالى المشاهد والذكريات التي يثير بعضها بعضاً في الذاكرة المتعددة ، إلى أن تنتهي بمشهد رؤى الأم المستحضرة في حلم - ذاكرة « الهادي » .

ويمكن تقديم اللوحة التالية تعبيراً عن النسق الزمني في الرواية :

- الفصل (١) : استحضار - الحاضر - استباق - استحضار مزجي .

- الفصل (٢) : الحاضر - استحضار - تلخيص - استحضار .

- الفصل (٣) : تلخيص - استحضار - استحضار .

- الفصل (٤) : استحضار - حاضر - استحضار - حاضر - تلخيص استحضار - حاضر .

- الفصل (٥) : استحضار .

- الفصل (٦) : حاضر - استحضار مزجي - حاضر - تلخيص - حاضر .

- الفصل (٧) : حاضر - استحضار .

والملاحظ أن لحظات الحاضر في مواقع معينة من النص تغدو ماضياً تستحضره لحظة أخرى . إن تركيز الرواية على الماضي ليس إلا من منطلق الانشغال باللحظة الحاضرة ؛ فعناصر الشخصيات لا تتصخم مواقفهم وهمومهم وأحلامهم إلا عن طريق إحالاته على الماضي . ومن ثم يمكن تتبع نمو شخصية « الهادي » أو « الطابع » ، وفي الوقت نفسه يمكن رصد عالمها الداخلي وزمنها النفسي بتقلباته عبر اللحظات العامة والخاصة .

وقد جمع إيقاع الرواية بين تقنيات التلخيص والمشهد والمشاركة بحسب حوافز التوليف النوعية . واعتمد الزمن التقاطع والتداخل والمقابلة ، بتوظيف الاسترجاع والاستبطان والتداعي ؛ كما أن تقطيع النص يمرّ عن صيغة تجميع الشهادات أو الاعترافات أحياناً . ذلك بأننا لسنا أمام فصول بقدر ما نحن أمام لحظات متوالدة ومتناسلة ، بما فيها لحظات تدخلات راوي الرواية . وقد تميز استهلال الفصل الخاص بـ « زمن آخر » وهو : (استهلال نوبة العشق) ، الصادر عن ذات « الهادي » المتلفظة - تميز بتغيير حجم الحروف نظراً للطبيعة الأسلوبية والتركيبية لهذا النص الجميل الذي يتسم بالتدفق والتداعي ولحظات التمازج والتوتر والشاعرية . كما أن الخطابات المستنسخة (البلاغ ، الوصف الإذاعي ، المراسلة الصحفية) مكتوبة بحروف مُشدّدة ، تميزاً لها عن بقية مقاطع النص .

٣ - إن طبيعة الزمن النفسي في الرواية متعددة الأبعاد : فهي ذات امتدادات في الزمن الاجتماعي والزمن المعرفي ، وفي التحولات الإيديولوجية ، إضافة إلى أن قضية الزمن نفسها هي بعد من أبعاد

الامتداد والتداخل ، ومن أن نجعل مظاهر الانقطاع أقل مما قد توحي به الأحداث « الخطيرة » والإحصائيات وتبدل القيم « (٢٨) » . ويرتبط هذا النقاش بالشخص الحيواني لمواقف الروائي من مسألة الزمن في الرواية ، المطروحة من خلال هذه الزوايا :

- إحصاء القيمة للخاص أم للعام ؟ رصد التغير من خلال الشخص أم من خلال الزمان العام ؟
- طبيعة الزمن : اتصالية أم انفصالية ؟
- فلما يطابق سطح التاريخ حقيقته .

كما أن رؤية راوي الرواية للزمن تقترب من رؤية « الهادي » الذي : « تغطي العقد الثالث من عمره ، ومع ذلك يبدو ممتلئاً بطفوئه ، لا يفصل الفترات والمراحل والحقائق . يحرص على أن يجعل الديمومة واحدة متواصلة ، ولو أنه في لحظات الفلق والحصر يستشعر تفتقاً كاسحاً يحمله إلى ذوات . أين لحظة البدء ؟ ومنى ينتصب الحاضر ؟ » (٢٩) .

ويرتبط الزمن عند « الهادي » - الشخصية المحورية - « بذاكرة » الأم والفناء . يخاطب « فاس » القديمة قائلاً : « جميع الذين يترددونك يحدهم أمل إطالة الزمن - السوم بين حناياك ... » (٣٠) . ويقول : « تتحول الأشياء وتبقى الصورة ؟ تبقى الأصوات وما اختزنته الحواس ؟ أم أن الفناء يبقى والزمان ينقضي ويحول ليمر عن حضوره في أشكال ومشاهد أخرى ؟ - كأننا نستعيد الزمان - الفناء دائماً على حساب حاضر غير مطمئن ... » كان ما يحدث الآن قد حدث في منطقة تقع بين المعيش والموت ، بين المحسوس والتمثيل . كل شيء ممكن ، والرحلة يمكن أن تبدأ من جديد بنفس الحماس والاندفاع ، لولا نقل التجربة وزنجار الزمان (٣١) . أما الأم فيقول عنها : « أقول الآن : الأم ، كالموت وعلى عكس الأب ، لا يفكر فيها إلا من خلال الانتقاد » - ولكن أحسك حاضرة ومكتسحة . تلازمي مشاهد الذكريات ، وأقطع حواراً معك لأبداء من جديد ، ثم تتألم الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالاً لترتيب الأفكار ، وضبط المشاعر ، والتمييز بين الأزمنة والأمكنة (...) . لا نخسر شيئاً إذ نجهل الأب يمكن أن نولد في غيبته ، ويمكن أن نبتدع أباً ونظمين إليه . ولكن الأم لا تتبدع : تخلفنا ونجعل كل صورة نتخيلها عنها ضئيلة وهشة أمام صورتها المنحرفة في الدم والشهوة والحلايا ... » (٣٢) .

واضح ، إذن ، أن الزمن عند « الهادي » هو سرمد المتبع والطفولة : الأم والفناء . ومن هنا علاقته المثيرة به . وإذا كانت تجارب الشخص الآخرين مع الزمن تحمل دلالات أخرى فذلك يعني تأكيداً لكثافة حضور هذه المعضلة في الرواية .

٤ - فضاء الرواية :

ليس المكان في « لعبة النسيان » بعيداً واحداً ، ولكنه متعدد الأبعاد ، وقد حظي بعناية ملموسة كشفت عن أكثر من ثمة . إيديولوجيا النص ، أو اقتناعات الشخص ، أو يقين الرواية ونيتها ، تصل إلينا بواسطة الشخص الذين يتكلمون داخلها . غير أن الشبكة الإيديولوجية لا تخفي المكان أو تهمشه ؛ بل نجدها مرتبطة

به ارتباطها بمنظور الزمن ومفهومه . ولذلك فالمحتوى والعلائق والقيم تقدم إلينا كذلك من خلال الفضاء الروائي . إن المكان يمثل في « لعبة النسيان » جلور المعيش والتمثيل والمقول والمستحضر والمغروب فيه . وتلك الجذور التي منها نبتت تجارب وحيوات الشخصيات ، نجدها ترسخ في العالم الروائي ، برؤية واعية ، في منبعه المتدفق ، ويحيطه المرجعي ، لتذهب به إلى الامتدادات . ومن هنا تأتي القيمة التاريخية والشعبية والاجتماعية المشحونة بالدلالات في نص الرواية ، بغض النظر عن الأمكنة الثانوية والعبارة . ثمة فضاءان مركزيان في « لعبة النسيان » ، يمثلان بؤرة الفعل المستحضر ولعبة التذكر/النسيان ، وهما مدينة فاس القديمة ومدينة الرباط ، وكلهما يشمل أماكن المشاهد المتعددة : الدار الكبيرة ، الدراز ، المدرسة « جنان السبيل » ، الدار الحديدية بالرباط ، المقهى ، معالم المدينة ، شقة « الهادي » بالرباط ، قاعة الاجتماع الخري . على أن هناك أمكنة أخرى عبورية ، احتضنت بعض الشخصيات مدة ما ، وكانت مسرحاً لبعض أفعالهم ، مثل : « الدار البيضاء » ، التي كان يزورها « سيد الطيب » ، وهي الموطن الأصلي لعشيقته « الهادي » المهاجرة ، والفيلما بطريق « إيموزار » : مكان حفل العرس ، ومكان آخر بالقرب من « القنطرة » ملجأ « الطابع » المقيم الوطني هارباً من القاهرة : « الغرفة التي جمعت بين جسدي « الهادي » والمرأة « البشعة » ، وباريس : الشقة ، ومقهى يحيى سان ميشيل ، ثم مدريد : المقهى الصيفي قرب ساحة البريد المركزي ، والغرفة ... إذن فتعددت الأمكنة لتشمل الوطن وخارجه : فاس + البيضاء + الرباط ... + الشرق (القاهرة) + الغرب (باريس - مدريد) ، ليرسم مسار حياة الشخصية المحورية المتشعبة والمتحركة ، ويلقي الضوء على حيوات الشخصيات الآخرين . ومن خلال المناخ الثقافي والإيديولوجي والمناطق والسياسي نلمس أدوار المكان وتحولاته في جسد الزمان ، وفي ذاكرة الشخصيات ، التي تتحول كذلك تبعاً للانتقال من فضاء إلى آخر .

يقول راوي الرواية : « ثم فجأة ينتصب (سيد الطيب) أمامي داخل إطار أحياء فاس القديمة ، وداخل الدار الكبيرة ، وبخسبه الفارع المستل ، بكلماته وصمته ، فتهتز كل التفسيرات . وتبتر أكثر عندما أقارن بين هذه الصورة وبين صورته في الرباط أو البيضاء ، حينما كان يزور بعض الأقارب والأحباب : خارج فاس كان يبدو متقلصاً (...) كان يمتدح الكثير من حضوره ، بل من وقاحته (...) سيد الطيب داخل فاس كان يساعد الأشياء على أن توجد ولم يكن يحس نحوها باحتقار » (٣٣) .

أما « الهادي » فيصف « سيد الطيب » في الرباط كالتالي : « مرة في الرباط تحولت معه داخل الأحياء العصرية ، وجلسنا بأحد المقاهي ، وتحدثنا في أشياء مختلفة ... كان ينصت وأحياناً يعلق ، لكنه كان يبدو وكأنه يكتشف عالماً مجهولاً أو لا يفهم من أن يعرفه . وفي نفس الوقت عندما يحكي ، كان العالم الخارجي النسيج ، كما يتبدى في الرباط ، يربك حكيه . هنا خارج مدينته ، بدأ لي متمثراً ، فأخذت أستحضر بعض ما عشته معه في الطفولة ، لسترجع حكيه المعتاد ... » (٣٤) .

لأحجار المدينة : « حتى التحمل الدفشة المستولية على أمام جدّة السحنات والكلمات والطرقات »^(٤٣) . وعند استكمال الجولة يستعيد ذاكرته في المدينة : « تثبّق صوّري ورؤسوي داخل عالمك المتجدد وأشبائك المتحوّلة »^(٤٤) . ويسمى « الهادى » إلى القبض على اللحظة الهاربة ، مكابداً الزمن والتحوّلات التي أحدثتها في مرتع الطفولة ، حتى إنه يسأل : « هل تكذب فاس ، أم الذاكرة جعلها النسيان »^(٤٥) . وهو يلخص تاريخه الخاص للمدينة ، ويقارن فيكتشف ما يعمق أزمنة : يكتشف المفارقات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، فجديد يُذكرُ بالقديم ، وقديم يُطلُّ على الجديد ، وبينها تنسج الذاكرة والوعي خيوط سخرية واستنكاك وحزن وحلم . ويبنى الفضاء الفاسى محوراً ما اخترته العمر ، حيث يبدو في صورة الأصل أو النبع الصافي ، لحظة البدء ، ويؤصّفه حقلاً خصباً لتجربة مغامرة ، ولحياة جديدة . فاس ، بأزقتها ويوتها ، مجال لتجاوز الأزمنة ، وجذر للتغيير .

يخاطب « الهادى » نفسه : « لا تحاول أن تقارن أو تعمل ، فالأشياء والعلاقات تنشئ بحمولاتها ، وتستغنى عن التفسيرات . . . وقد تكون ، في اختلاطها وتمازجها ، تمهيداً لفضاء آخر له شبرهته وميثولوجيته »^(٤٦) .

وفي مقابل صورة مدينة فاس [المدينة - الرحم ، الواحدة - الموحدة]^(٤٧) ، يظهر فضاء الرباط بمظهر الحقل الجديد ، حيث يكتشف « الهادى » الأشياء والأشخاص : « في اختلاطها وتنوعها وتمقيداتها ، لا كما كانت تبدو له في داخل مدينة الطفولة »^(٤٨) . فالرباط فضاء الاكتشاف ، والتباعد والتضاد والنضال ، والأزمة ، وتلاشي دفء العشرة . . . ولا شك أن للاختلاف المعماري والمهندسي والطوبوغرافي بين المدينتين دوره في إنجاز التحول : « بدت الرباط للهادى مدينة مفتوحة بدون أسرار أو مفاجآت ، أزقتها متسعة ومستوية ، والمنازل غير عالية ولا مظلة بالزليج ويزخارف النقوش الجصية »^(٤٩) . فملايح الرباط مغامرة لملامح فاس ، والدراجات مملا الأزقة ، والأزهار متنوعة أكثر^(٥٠) . ومن ثم فالمشغولات الجديدة اجتماعياً وحضارياً وهندسياً ، في صورة فضاء الرباط ستشكل الشخصيات النازحة إليها تشكيلاً آخر ، وستكون نقطة تحول أساسية في مساراتهم ، حيث يبدأ « الهادى » و « الطامع » العمل وتحمّل المسؤولية ، ويؤدّون مرحلة العصب ، وحيث ينضج الوعي ويتبلور الحس الجماعي والوطني .

فالفضاءان متمايزان ومتكاملان في الوقت نفسه . كذلك يُوظف الفضاء بوصفه منها للذاكرة والوعي ، وتعبيراً عن الانتهاء وطريقة العيش ومستواه ، وعن صبغة الفعل والوجدان . فتوزيع المدعّرين لجفل العُرس على الغرف المنفصلة بحسب انتهاءاتهم الاجتماعية ومستوياتهم ، هو تعبير عن التمييز الطبقي بين درجات الناس في المجتمع ، الشيء الذي يتعمق مدلوله بتباعد الأمكنة ، وتجانس المكان المناسب والمستقل . ويتعرض الوصف لاثاث الغرف - في مشاهد أخرى - عند الاقتضاء ، لمعكس الجرم المحيط بالفعل والحالة .

إن المكان في « لعبة النسيان » مؤثّر حيوي في نسيج النص وفي سلوك الشخصوس وسيكولوجياتهم ، هو يقدم لنا مُشخصاً أحياناً ، في

ذلك مثال لفعل المكان في الشخصية ، وهو فعل يُداني فعل الزمن ، وينبهاً جدل تحكيه الذاكرة .

- المدرسة تتحول إلى مصدر لتنبيه الحس الوطني .
- خيال « الهادى » سبطل مشدوداً أمداً طويلاً إلى حركة الليل بفاس ، بعد رحيله إلى الرباط .

- وهو يقول : « ترقص لالة ربيعة فبتغير المكان والزمان »^(٥١) .
- ويسأل : هل تكذب المدينة ؟ هل فاس تكذب ؟

- وترسم العلاقة الحميمة بينه وبين فاس في هذه الصورة التي يخاطب فيها مدينته : « أقول إن مصنع الأحلام توقف ونضب خياله ، بعد أن أبدع صورتك وعلاقك الناس في فضائك ودروبك المشابكة . توقف الحلم بعدك . لكنني أجس فيها يشبه الرمض ، أن بالإمكان أن أرّجل فيك ، غبرك ، الحلم . كل الشخصوس انبثقت من أحشائك وعاشت تحت سمائك ، غير أن حيوات غير مسبوقة يمكن أن تُبتدع بعد ، داخل أزقتك ويوتاتك وأسواقك ومساجدك . كل الزمان انحسب عبر سُرمدك الآن ، فلم يعد هناك مجال للمفاجأة »^(٥٢) .

- « تغير وجه فاس في هبون أطفالها »^(٥٣) .

- ويقول السارد : « في هذه الدار أشياء كثيرة ، لكن أهم ما فيها الأم »^(٥٤) .

- وكذلك : « يبدو سيد الطيب عندئذ سارية مركزية في هذه الدار الكبيرة »^(٥٥) .

إن الفضاء في الرواية حقل للتحوّلات في النفسات والعقليات والسلوكات ، فمشيقة « الهادى » ، مثلاً ، تكتب في رسالتها إليه : « قالت لي باريس : كل تحول يبدأ من الجسد ، ونحن لا نعيش مرتين ، وإذا لم نندرج ضمن الحركة ، ولم نتكر لغة تسند تغييرنا الختبي ، أغرقنا المواضع ، ولقنا الموت البطيء . . . »^(٥٦) . إنها واعية بالتبدلات التي أحدثتها فيها إقامتها بفضاء غربي : باريس التي تصبح لها قوة الكائن الحي الحارق . فهذه المرأة عندما غادرت البيضاء للدراسة في باريس كانت تبحث عن خلاصها في المدينة الفرنسية : « تراءى لي أن بالإمكان أن أجرب الحالات القصوى في الفكر والجسد والعلاقات . . . »^(٥٧) . وهنا في الرواية ملايح كثيرة تدل على الاختلافات بين الفضاءات ، وما تنتجه من تغيرات وإمكانات لإطلاق الطاقة المكتبنة . ويختلف الإحساس بالمكان من شخصية إلى أخرى ، ومن وضع ذهني إلى آخر ، على نحو يسمح بتقديم رؤية متعددة للمكان الواحد .

يتميز الفضاء في « لعبة النسيان » التاريخ الشعبي والوطني الحي ، ويعكس خبايا الحياة الاجتماعية عند فئات المجتمع . وتحظى مدينة فاس القديمة باهتمام خاص ، فهي بؤرة التذكر والحزن ، ومسرح الطفولة والعشيرة المجتمعة الموحدة . فيها تمازج الجدور بالفروع ، ويشار سؤال القديم/الجديد والأصيل/الدخيل ، وجوهر العلاقة بين التاريخ والمعاصرة ، وتعكس علاقة الذاكرة بالفضاء أزمة الآن ، ومعاناة الشخصية ، فيما يصبح الفضاء مجلّ للفروق والمفارقات .

يتجول « الهادى » في مدينة فاس القديمة بحنين إلى الماضي يخامره نوى إلى بناء المستقبل وتحميد اندفاع الحياة ، فهذا الفضاء « كون منغلّق ومفتوح »^(٥٨) ، و « الهادى » يُطالب الغربة ليؤكد انتباهه

الرواية ، وفيه يتداخل الوصف مع السرد من جهة ، ومع التجربة النفسية والمعرفية للشخص من جهة أخرى . ولتقابل مثلاً ، بين المقطع السابق ومقطع آخر من الرواية :

أ - « يكاد يكون زقاقاً لولا أنه طريق سالكة نفصى بك إلى باب مولاي إدريس ، والتجارين والريف والعطارين . . . وباب الدار الكبير لا يواجهك ، تجده حل يمينك إذا كنت نازلاً من « كرنيز » ، أو على يسارك إذا أتيت من « سيدى موسى » . نصفه الأهل قطعة واحدة مرصعة بمسامير غليظة ، والنصف الأسفل الذى يفتح ، له خرصة كبيرة ، ويمتد نصف متر إلى ما تحت مستوى الزقاق ، وحل الداخل . . . »^(٥١) .

صورة كائن حي مخاطب . ويمكن القول إن اللوحة التى يصور فيها « الهادى » انفعالاته وتاملاته (استهلال نوبة العشاق) فى أثناء تحوله فى مدينة فاس ، هى من أجل مقاطع الرواية ، بشعريتها وأنشائها وتدايعاتها من جهة ، وبالتعبير الجمالى عن موقف الشخصية بين الماضى والحاضر ، وصورة المكان المتحرك ، من جهة أخرى . كذلك فإن الوصف ، إلى جانب اهتمامه بالأسلوب الواقعى ، اعتمد الإيجاء التمسى ، والتلميح الإيديولوجى ، والمقطعات الوضعية المتفتحة بالدالة . وبذلك يتجلى المكان الروائى ، فى « لعبة النسيان » من منظور جمالى أولاً ، وحوارياً ثانياً ، حيث يُقابل بين الفضاءات نصريها أو تلميحاً .

٥ - فاعلية الوصف :

لا وجود لرواية بدون سرد . لكن من المؤكد أيضاً أن الوصف فاعلية تغف إلى جانب هذا الجوهر لتمنح الرواية بعدها الفضائى الديكورى . والسيكولوجى ، ولتقدم للسرد ذاكرته ، مضطلة بجملة من الدخائف الأساسية فى الاقتصاد العام للسرد . وكثيراً ما نجد تداخلاً بين الوصف والسرد ، حل نحو يعطينا صورة سردية ، أو وصفاً متحركاً ، ما دام السرد يقدم البعد الزمنى المتحرك للرواية ، فيما يكون الوصف طريقة لتقديم البعد المكانى الساكن من خلال تصوير الأشياء فى المكان وتجسيده . وتداخل الأليتين يحسد الموقف التعميرى الإيجائى . ويمكن تتبع طرائق اشتغال الوصف وإدراجه بوضعية فى « لعبة النسيان » من خلال العناصر التالية :

١ - تحديد خصوصية الوصف فى الرواية : يمكن ، بصفة عامة ، أن يقال إن الوصف فى « لعبة النسيان » متداخل جداً فى السرد وفى الفعل ، وهو ميثوث فى اللوحات الاسترجاعية المتمسكة بالتصوير والتشخيص مقترناً بمستويات عدة : بالفضاء والزمان ، بالسيكولوجيا والسلوك ، بملامح المرنى والمسرور والملموس . . . وبانعكاساتها فى الدهن والنفس والوعي الباطنى . كما أنه وصف مقترن بأسلوبية التكلم ، وبرؤيات الشخص وموهم .

٢ - نعالنا الصفحة الأولى من النص ، فى البداية الثالثة : « ثم سارت (البداية) هكذا : « بلوحة وصفية تحاول استدراج القارىء إلى داخل صورة الفضاء الموصوف ، ثم يدور الوصف أو اللغة الواصفة المطلق إلى التأقلم مع مشاهد ، لالة العائبة ذات صباح . والملاحظ فى هذه البداية أنها تأسس مسبقاً على ثلاثة الأبعاد والوحدات : (ثلاثة مشاريع لنداية - الفضاء الموصوف : ثلاث خطوات / ثلاثة أبواب / ثلاث غرف كبيرة / ممتدة على طول ثلاثة أضلاع مربع . . .) . وإذا كانت هذه اللوحة قائمة بذاتها ، وموجبة بأن موقف الوصف فيها نصيبيى يسمى إلى تجسيد جزئيات الشيء الموصوف وتفصيلاته ، فإنها تكاد تكون استثناء فى النص ، لأن آلية الوصف متدخل عن هذا الموقف فيما يلى من أجزاء الرواية ، لتعوضه بموقف تعبيرى يسود النص ، وهو يعتمد تصوير آثار الموصوف على المطلق ، حيث يؤمض الإيقصاء بالانتقاء التلميحى والإيجائى ، ضمن خطوات الاسترجاع للذكرات والمشاهد . وبذلك ، فإن البعد السيكولوجى ملازم لمنظور الوصف فى

ب - يقول الهادى مخاطباً فاس القديمة : « أنظر إليك كأنما أبصر لك لأول مرة : أبصر الحياة داخل حجارة مفتوحة الصدفة . لا يكفى أن أجوس عبر جزء من أحيائك وأسواقك تظل النظرة ناقصة . يظل الفضول متحفزاً قبل أن أستكمل التطواف وأملأ العينين والحواس بناسك وأشبائك ومعماراك : الطائفة الصغيرة ، كرنيز ، سيدى موسى ، باب مولاي إدريس ، الشماخين ، الفرويين ، المركطان ، القيسارية ، العطارين ، الرصيف . . . المسارب متداخلة كالمناهاة ، غير أن لكل حل لوانه ونكهته وقطعة فضاء تسمه (. . .) وعند عتبة باب ضريح مقفل ، تكوم قارىء القرآن الأعمى بطاقيته الصفوية ، وجلابيته المتهترئة ، كأنه ذلك المقرئ القديم نفسه ، الذى كان صوته يحدث فى نفسك انقباضاً تحار فى تفسيره : « قل يا عبادى الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله . . . » اقرأ وعيناه المطفأتان ، والكشوفتان ، يصب بياضهما فى بياضهما كلما مد النبرة ونفرت جباله الصفوية من خلال عروق عتفه (. . .) والعجوز بجلبابها ولشامها المنحدر إلى ما تحت الأنف ، تستند إلى عكاز لتصعد عتبة « سويقة بن صافي » (. . .) تنزل وتصعد . والأزقة المستوية السطح قليلة ، مما يجعل نظرتك إلى الناس والأشياء دوماً من فوق أو من تحت (. . .) نكهة لها رائحة ، مع أنها متصلة بمناخ بشرى : رؤية البنات والنساء البيضات الفتحاوات يشرعن الحلبيبة الناعمة ، وعيونهن الناعسات ، وإشارتهن الرقيقة (. . .) تلك الرؤية التى فطم عليها خيالك الطفولى »^(٥٢) (إلخ) .

إن الوصف فى المقطع الأول لا صوت له ، كما أن المهم عنده هو تقديم الشيء الموصوف بحياد ودقة وموضوعية ، فى حين أن الوصف فى المقطع الثانى هو الشخصية المحورية التى يقترن عندها فعل الوصف بفعل النجوال والتذكر والمقارنة والحين والاستمتاع ، بقدر ما يجمعها تنوع زوايا النظر ، وإشباع الحواس بالرؤية والسمع ، بل وصف منظور الوصف نفسه . وهذا كله يضعنا فى بؤرة ذاتية ، تشتغل فيها الحواس ، ويتداخل فيها الإدراك مع الذاكرة ، ومع الفعل ، ومع بواطن النفس .

٣ - وبالإمكان تقديم جدول بأهم المقاطع الوصفية فى تقديم الشخص نمودجا لوصف المحاور الأخرى ، الفضائية والمشهدية .

الموصوف	الوصف	طريقة الإدراج	طبيعة الموصوفات الثانوية
لالة الغالية	السارد (ص ٨)	الملاحظة	ملامح جسدية وسلوكية + اللباس
سيد الطيب	السارد (ص ٩)	الملاحظة	ملامح جسدية وسلوكية
سيد الطيب	نساء الدار الكبيرة (ص ٢٥)	الإدراك والتقويم	ملامح جسدية وسلوكية
سيد الطيب	الهادي (ص ٢٩)	التذكر والاستحضار	ملامح الجسد + الكفن + الجثمان
سيد الطيب	راوى الرواة (ص ٣٠ ، ٣١)	التذكر والعين المجازية	ملامح الجسد + الاختلاف بحسب الفضاءات
الهادي	السارد (ص ٣٥)	الملاحظة والتقويم	ملامح الجسد + أنماط السلوك
جسد زوجة أخال	الهادي (ص ٤٦ - ٤٥)	التذكر/النسيان/العين	ملامح جسدية
سى إبراهيم	الهادي (ص ٦٤)	التذكر/العين	ملامح جسدية
لالة نجية	كنزة (ص ٧٠)	التذكر/العين	ملامح سيكولوجية
لالة نجية	الهادي (ص ٧٢ - ٧٣)	التذكر/الملاحظة المباشرة	ملامح جسدية وسلوكية
الطابع	الهادي (ص ٨٦)	التذكر/الملاحظة	اللباس
المشقة	الهادي (ص ١٠٠)	التذكر/العين	ملامح الجسد + اللباس
شخصيات حفل العرس	السارد (ص ١١٦ - ١٢٩)	الملاحظة (العين)	ملامح جسدية + أنماط السلوك + اللباس
رؤى يا الأم	الهادي (ص ١٤٧ - ١٤٨)	العين مجازاً (تخيّل)	ملامح الجسد + اللباس

٦ - الحوار والنسيج الأسلوبى :

إن هيمنة الزمن النفس فى الرواية ، وبينتها الاسترجاعية المتمحورة حول ضمير المتكلم أساساً ، وطابعها الحوارى العام ، الذى يقابل بين الأصوات ووجهات النظر ، وعلاقة المستحضر بالمعيش ، هى مستويات جعلت من « لعبة النسيان » رواية حوار ، داخل اقتصاد السرد العام ، بين الأصوات المتوترة فيها . وهو حوار خارجى وداعلى ، حوار الأنا والآنث ، والأنا والهو ، وحوار الذات مع الذات وفى هذا الحوار المتعدد موجهات بين اللغات والأصوات والأساليب والمتكلمين أنفسهم ، إذ توافرت شروط التعدد اللسان والأسلوب والإيديولوجى : منظورات مستقلة/شخص متباينين/ تعبير عن مواقف مختلفة متتمة . ويضاف إلى هذا شرط آخر هو التمايز بين صوتى المؤلف المجرد وراوى الرواة المتعاورين فى مستوى يمكن نعتة بما وراء النص المتخيّل . ولذلك فالصوت الواحد المسيطر لأوجوه له ، لا على صعيد المحكى ، ولا على صعيد المحكى والموقف من أشكال تنظيمه .

هذا الطابع الحوارى نجده أيضاً على مستوى « الكلمة المتزاخنة إيديولوجياً » ، لأن الكلمة تعبر عن موقف ، وهى إما أن تكون جواباً عن كلمة أخرى ، أو منشطرة بذاتها إلى شقين : صوت متضمن تواجده بصوتها الصريح وتسمى إلى تعريته .

يقول ميخائيل باختين : « فليس من الممكن الاقتراب من العالم الباطن للمتكلم ، والكشف عنه ، بل إجباره على أن ينكشف ، سوى عن طريق التبادل الحوارى ، فمن طريق معايشرة الإنسان للإنسان ينكشف هذا العالم الداخلى . . . » (٢٣) .

يُبين هذا الجدول أن التذكر هو طريقة الإدراج المفضلة لفاعلية الوصف ، وغالباً ما يكون استحضاراً للمشاهدة . كذلك فإن اللحظة الآتية بحمولاتها ، تسهم فى تخوير الملاحظة المسترجعة أو تكميها أو إعادة تناولها . والتذكر يتم عن طريق التداخلى ، أو بحثاً عن النسيان ، أو بالاستحضار المقصود . وتسم الكلمة الوصفية بشعيرة خاصة ، وهى تزأج بين الموضوعى والذائق . إن الملامح الموصوفة ، وأنماط السلوك ، تمثل ذاكرة الاستحضار والسرد ، وهى تصطبغ بخصوصية خطاب الشخصيات الذى يبرز فيه المنزع التعبيري .

وفى التصوير المشهدى نجد ، كذلك ، اقتران الوصف بسيكولوجية الشخصية ، والتركيز على عناصر فيزيائية وفيزيولوجية وهندسية وسلوكية ، تسهم فى إضفاء الشاعرية على الخطاب الروائى . وتتميز الوصف المشهدى بأشتماليته وتشديده على الملامح المتحركة المعبرة ، خصوصاً فى مشهد مثل : مظاهرة الاجتصاع الوطنية ، مشهد المدينة ، حفل عرس عزيز وسعيدة ، الاجتصاع الحزب . . . الخ .

أما وظيفة الوصف فهى مرتبطة غالباً بفعل الاستحضار برصفاً وظيفية تفسيرية تحديدية . ونجد أن الوصف مع السارد يؤدى وظيفته التنظيمية . ومع « الهادي » فى مشهد استحضار الأم ، يتجه انجهاها إيمانياً للإيجاء برواقية الصورة الخلمية (الوظيفة الإيمانية) . هذا مع تأكيد آلية الانتقاء والتلميح التى تثرى التركيب الدلالى والمنظور النفسى للعالم الروائى . وهناك فى النص خطاب مستنسخ ، يؤدى فيه الوصف وظيفة « إيديولوجية » حيث يصف مذبغ من فندق هيلتون - الرباط مسابقة الجمال المقامة به . وهى صورة وصفية بحسن قراءتها فى علاقتها بالصورة الإخبارية التى يحملها الخطاب المستنسخ الموالى .

١ - إن الحوار الخارجى فى « لعبة النسيان » حاضر بقدر لا بأس به ، قياساً إلى التقنيات الأخرى . وهو حافل بأشكال المواجهة :

- المشاكسة والصراع بين زوجة الحال والهادى طفلاً .

- استنكار المرأة المحاذية للهادى فى « جنان السيل » لحوار امرأتين ساقطتين .

- المكاشفة بين « الهادى » وأخيه « الطابع » .

- التواطؤ بين « الهادى » وعشيقته ضمن علاقتهما الجسدية .

- التزلف بين « عزيز » و « سعيدة » فى أثناء تعرفهما كليهما على الآخر .

- المقابلة بين التباين والعلاقة الشيفية وعلاقة العشق ، (الزوجان) .

- المواجهة بين الأصوات الإيديولوجية ، والجيلون المتباينين (فتاح / عبد السلام / نادية / إدريس / صوت يعبر عن الموقف الإسلامى / الهادى / أصوات أخرى) .

- الجدل بين المؤلف وراوى الرواية .

- مفارقة المواجهة بين الخاص والعام داخل الاجتماع الحزبى .

إن أشكال المواجهة ، فى هذه الأمثلة ، تتضمن طرائق معينة فى تقديم الحوار ، حيث نلمس هذه الخصائص فى مستوياتها :

• فالحوار يكون أحياناً ، مباشراً وأحياناً أخرى غير مباشر ، مروباً ، أو كلاماً مقولاً بأسلوب غير مباشر وحر^(٥٥) .

• تنوع اللغات بحسب الوضع العام للمتخاطبين ، فأغلب الحوارات الخارجة بين الشخصين غير المتعلمين تتم باللغة المحكية أو الدارجة ، وهى تعبر عن عالمهم اللغوى - النفسى - الفكرى بدفء وبساطة وطلاقة خالية من التكلف أو التعقيد ، فى حين يدور الحوار بين المثقفين باللغة الفصحى المتعددة المستويات ، كذلك تبعاً لمقامات الدوات المتلفظة وقدراتها التعبيرية ، وهى متنوعة وإن طغى عليها - أحياناً - السياسى والإيديولوجى .

• تنوع النبرات واللهجات فى الحوارات ، بين السخرية والاستياء والاحتداد والاحتجاج والاثام والهجوم والتحمس .

• أساليب الاستفزاز فى الحوار ، خصوصاً بين « الهادى » و « الطابع » ، وبين راوى الرواية والمؤلف ؛ وهى موجهة لغرض الكشف عن الموقف والكلام النفسى .

• المواجهة بين المقصديات بشكل يستدرج القارئ إلى مناور العوالم الداخلية وعلاقتها .

هل أن الحوار يُنْزَجُ فى إطار السرد ؛ ومن هنا يضاف صوت السارد إلى أصوات المتخاطبين ، فنجد يعبر عن نفسه ، أو ينوب عن المؤلف ، إنما بالتعليق (بمختلف هجائته) هل الحوار - شكلاً أو مضموناً - أو بالكشف عن كلام مسكوت عنه فى الحوار ، أو بالتفسير والتعليل .

ويلعب الحوار الخارجى دوراً أساسياً فى الوعى المتبادل بين الذات والآخر ، وفى تحول العلاقات ، وتبدل الاقتناعات والمواقف بين الشخصين ، وإيزاء العالم ، كما يعكس التداخل الإنسانى ، ويعبر بأسلوبه ومحتواه ، عن طابع هذا التداخل ؛ فالذات لا وجود لها إلا فى

العلاقة بالآخر ، أى أن كينونتها لا تتحدد إلا من خلال رؤية الآخر ومقابلته ، وبالعكس . هكذا تدافع كل شخصية من شخوص الرواية عن اليقين الذى تحمله ، متعرفة فى شخصية أخرى على نقيضها . ويمثل الحوار الخارجى الشكل البرائى لتطور العلاقة ، وصمودها أو هبوطها . والملاحظ أن بنية التباين والتضاد والاختلاف واللامبالاة تحمل محل بنية التقارب والتوافق والتماثل والتواصل فى عالم الرواية . وإذا يسهم الحوار الخارجى فى الكشف عن جوانب الخصائص والخصومة ، يتولى الحوار الداخلى ، بما هو تقنية ، إبراز الوعى والنقد الذاتيين ، والكلام النفسى المكتوم ، والأصناف الخلفية للسلوكيات الظاهرة .

٢ - إن الحوار الداخلى مناجاة ، أو حديث للنفس فى خلوتها أو بين الآخرين ، ولكن فى لحظة استغراق فى الوعى الباطنى . وهو توجيه الكلام إلى الذات ، ومحاورتها ، ومجابهتها ؛ وبذلك يعكس عالمها الداخلى . وهو يمثل التداوى الحرفى التحليل النفسى . ونجدته فى « لعبة النسيان » استرجاعاً تذكيرياً ، حيث تستحضر الشخصية أحداثاً ، أو صور شخصيات مرتبطة فى الذاكرة ، أو مشاهد عالقة باللاوعى ، ترجع إلى الماضى البعيد (الطفولة) أو الغريب . ويتم الاستحضار على حسب حوافز اللحظة الآنية ، ودواوى التذكر التى تفرضها الحالة الذهنية والوضع فى العالم الخارجى . كل شخصية متكلمة تستحضر ذكريات قد تتماثل مع ذكريات الشخصية الأخرى وقد تتباين معها . وفى إطار الاسترجاع لحوار الشخصية ذاتها ؛ ويمكن أن تثير ذكرى مسترجعة من الماضى ذكرى أخرى أغفل منها فى الزمن .

وعكس الحوار الداخلى الاسترجاعى مع الذكرى ، العالم النفسى للشخصية . فالهادى يستحضر أمه دائماً ، حتى صار استحضار ذكراها عادة عنده . وهو يفعل ذلك من موقع الإحساس بالافتقاد والضربة والرغبة فى الأم . إن حنينه إليها ، وإلى عالم الماضى الطفولى بعامة ، يجد دافعه النفسى فى انحطاط العالم الحاضر ، وفى تلاشى قيم المودة والتضامنى ، واندثار مشاعر الحماسة والاندفاع . ويتوسل أسلوب الاستحضار بالمخاطبة والإيهام بالمعاشرة والمقابلة . وعلى هذا النحو يستحضر الهادى طيفاً الأم و « سيد الطيب » بعد موتها .

وهناك شكل آخر للحوار الداخلى فى الرواية ؛ وهو تأمل استبطان ، حيث تغلغل الشخصية فى أحماق ذاتها ، مُسْتَدْجِلَةً العالم الخارجى إلى باطنها ، لتسترسل فى تأملاتها وهواجسها وأحلامها ورؤاها واستيهاماتها . وهنا يتسم الخطاب بأساليب استفهامية وتساؤلية بارزة . وهناك أمثلة على ذلك فى مقطع (استهلال نوبة العشاق)^(٥٥) .

يحمل هذا الحوار وجوهاً من الشك والحسرة والتردد والحيرة ، معبراً عن انقسام الذات إلى صورتين : أنا / أنت . وفى هذا الإطار نلاحظ تناوباً غير مُقَيَّد بين ضميرى المتكلم والمخاطب ، مُسْتَدْجِلِينَ إلى ذات الشخص المتكلم ، فضلاً عن التلقائية التعبيرية العاكسة لما يعتلج فى النفس ، وسمة انتكثير الموضوعات والتركيب الأسلوبى .

إننا نستطيع عن طريق تشريح مقاطع الحوار الداخلى تعمق الوعى الذاتى لشخصية « الهادى » ، ونتبع سيرورته . كذلك تسمح لنا هذه

● لغة تفكير الطفولة : لغة تفكير المراهقة والشباب : لغة تفكير الكهولة .

● شكل الكلام فوق - الفنى (التعليل الفلسفى مثلا) .

● أسلوب الحكى اليومى الشفهى .

● لغة الخطاب السياسى والإيديولوجى بفصائله .

● لغة الحلم والرؤيا/ لغة التعبير عن الجنس .

- مستوى جميع الخطابات ، والاستنساخ .

● الخطابات الثلاثة المستنسخة مرتبطة أسلوبياً (بالمعنى الحوارى) بالذكريات والمشاهد المُستحضَرة في فصل (ثم يكبر العالم في أعيننا) . والارتباط بينها هو شكّل للتعلق بهدف فضح المفارقة ، والتغيير من السخرية .

أ - بلاغ بدون مناسبة : محاكاة أو نقل للخطاب الوعظى الرسمى لحكام مدة العشرين سنة المُستحضَرة . وهو خطاب يتميز بمحسناته البلاغية المكرورة .

ب - مديح يصف مسابقة الجمال : تسجيل لصورة صوتية من نندى هيلتون - الرباط : وهو خطاب مناقض لظاهر الخطاب المستنسخ السابق وفجواه ، لأنه خطاب إيدويى سياحى استعراضى مكشوف .

ج - عين تالرانت يبدو مُتَكَرِّر من طرف مَنْ لأحقّ لهم فيها : خطاب صحفى إخبارى يعبر عن الجماهير المسحوقة ، ويفضح الاستغلال المتواصل بعد الحصول على الاستقلال ، وبذلك ينفى الخطابين السابقين من جهة ، ويضع ، من جهة أخرى وقائع الفصل المُستحضَرة في إطارها التاريخى الصحيح من منظور البحث عن الحقيقة .

● التداخل النصى : هناك نصوص تتحاور مع/ وفى نص الرواية أو المحكى : منها : الموشح الأندلسى المنشد ، النص الشعرى الحر ، الخطاب القرآنى ، الحديث النبوى المروى باللغة المحكية ، النص الشعائرى ، النص الشعرى القديم ، الفيلم السينمائى ، الحضور الخلفى لنص ألف ليلة وليلة ، القصص الدينى ، الأخنية العربية .

هذه المستويات هى بعض الجوانب المكونة للنسيج الأسلوبى للرواية .

إنها تتضافر فيها بينها لتعطى « لعبة النسيان » تفرداها الأسلوبى ، حيث إن الوحدات التى رأينا تنصهر داخل الكل الأسلوبى ، مع احتفاظ كل وحدة بتوصيتها وتكهناتها ، لتُعبّر عن التحاور والتعلق بين اللغات والأوضاع . إن التعدد اللسانى وتراكب اللغات مرتبطان باختلاف أصوات الشخص وتعدد المنظورات . وهله ، فنحن نجد حركية لغوية في أسلوب الرواية ، بدل التعبير بلغة مباشرة أحادية ، تفعل التعدد اللسانى - الاجتماعى . فمن خلال التذكر ، والفعل والمشهد المستحضرين ، والفضاء والرؤية ، ودرجة الوعى المتحرك ، نلمس حوار أصوات متفاوتة من حيث تعارضها واتحادها . إن العلاقة بين « الهادى » و « الطابع » تتعدى القرابة الدموية (الأخوة) ، لتعكس موقفين متباينين مما يحدث في العالم الخارجى ، وصورتين متعارضتين ، يتشبث كل منهما بقينه أو بما يخاله كذلك . وهذه العلاقة تبلغ حد التباهد والعداوة ، غير أن كل صوت يعبر عن منظوره المستقل ، فيها نستطيع نحن التقاط مواطن الاتصال والانفصال ،

المقاطع بالتقاط صور انعكاس العالم المُستحضَر أو المعيش ، والمُشاهد في ذلك الوعى الذاتى .

٣ - يقول ميخائيل باختين : « الرواية ترقيش Varieization اجتماعى منظم فنياً للكلام : وهى أحيانا ترقيش للغة ، فضلاً عن سلسلة هريضة متنوعة من الأصوات الفردية . إن الترتيب الداخلى للغة قومية واحدة إلى فئات اجتماعية وسلوكيات جماعية ، ولهجة مجموعة محددة ، ولغات الجنس الأدبى ، ولغات الأجيال ومجموعات الألسن ، ولغات الانتماءات والسلطات والدوائر والموجات القصيرة الأمد ، ولغات الأيام السياسية - الاجتماعية ، بما فيها الساعات (كل يوم ولكنه ومفردات وتشديدات) - كل هذا الترتيب الداخلى لاية لغة في أية برهة معطاة من وجودها التاريخى يُعَدُّ مُتَطَلِّباً جوهرياً لجنس الرواية » (٤٩) .

انطلاقاً من هذا الفهم اللسانى الخاص للتجل اللغوى والكلامى في أسلوب الرواية ، نريد إبداء بعض الملاحظات حول النسيج الأسلوبى في « لعبة النسيان » . ذلك بأن المستويات الأسلوبية في الرواية تنصهر في نظام كل لتمنحها فرديتها ، وهى حاملة دلالات النص الإيديولوجية والفكرية والنفسية والسلوكية .

- الكلام المُخلّل أسلوبياً إلى طابعه الفردى الخاص بالشخصية المعنية .

● « الهادى » : شفافية الكلمة الموحية وشعريتها : رشاقة النظم والتوليف بين تراكيب متقابلة : تنوع معجمى غنى بحسب مقامات الكلام : مرونة إنشائية : الصور البلاغية : محاكاة أسلوب الحكى الشعبى من حيث طريقة التوليف .

● نساء الدار الكبيرة (سارة بضمير الجمع المتكلم) : لهجة نسوية متميزة معجمياً ودلالياً : حكى يتألف من جمل بلا روابط لغوية ، ويحاكى كيفية الحكى اليومى .

● « سى إبراهيم » : متكلم باللغة الدارجة ، بحيرية وتشويق : مزج للعربية الفصحى بالفرنسية داخل اللغة المحكية : اقتفاء أسلوب الحكى الدارج .

● كنزة : مزج اللغة الدارجة بالفصحى : لهجة نساوية .
● « الطابع » : كلمة صريحة ، جارحة وحاسمة : لهجة زاهدة ساخرة .

● « سيد الطيب » : لغة الجيل القديم بألوان تفكُّهها .

● العشيقة : كلامها في الحوار يأخذ منحى معانقة كلام « الهادى » دلالياً ومعجمياً : وفى الرسالة المكتوبة تعتمد الأسلوب الأدبى .

والغريب أن صوت الأم « لالة الغالية » لا نكاد نسمعه إلا في حدود مرات معدودة وضيقة : على أن كلامها القليل يعكس اللهجة الغاسية .

وبالإمكان التمييز بين الأساليب التالية :

● لغة أيام الحرب والمقاومة والنضال ضد الاستعمار .

● لغة المرأة المغربية الأبية والمتعلمة - المثقفة : إذا قارَبنا بين نساء الدار الكبيرة ولالة نجية و « كنزة » ، من جهة ، و « عشيقة » الهادى في باريس من جهة أخرى ، اتضح لنا التباعد والاختلاف بين العالمين .

قرن خستاشر ، وكان الى نيكول لك غادي يجيب الله الصبي للإسلام في هذا القرن . . . «^(٩٩) . وهو يعيش معاناة انتظار تغير الأحوال ، وجمي الفرج ، حاماً في شخصيته بين المتدين المتزيم والنادل العامل في حانة . ولذلك فهو يمثل زمن اختلاط مُعْصَل ، تتداخل فيه الذات مع الآخر ، والذيق بالديني والإسلامي بالمسيحي .

في حين يمثل « سيد الطيب » شخصية بسيطة مُنشأة من فساد الأحوال : « الناس كلها تهرت . ما بقات بركة والغش عن عينك أين عذى . الخليب نَصْوَ ماء ، والزبدة الطرية تفتش عليها بالريق الناشف ما تلفهاش . عيا وما يكتبو في الجرائد ويخطسوا في الجوامع . . . على من تنفرا زابورك أداوود ؟ »^(١٠٠) . موقفه ، وإن مثل الرقص كذلك لا يتطوى على تفكير في وسيلة الخلاص . لأن الأمر بهم المعنيين بالأمر .

« لالة نجية » زوجة « سي إبراهيم » وأخت « الهادي » تعيش حياتها البنيّة التي رسم حدودها زوجها منذ البداية . وهي تُذَكِّر « الهادي » بالأم ، وإن كانت علاقته بها في السابق مطبوعة بالأمبالاة ، فإنه في لحظة التواصل معها يكتشف أنه أمام ذات تتكلم وتُعبّر عن وجودها الإنساني : « نجية التي كت أثبتنا داخل إطار ، وأعامل معها ضمن تصنيفات العواطف العائلية ، نتحول الآن أمامي إلى إنسانة « ناطقة » . ها أراؤها وملاحظاتها وتقويماتها لناس وللدنيا . أية لغة تلجأ إليها في مثل هذه الحالة عندما نكتشف أنك أمام إنسان موجود في جوهره ، مُتَشَبِّهاً بحياته كما عاشها . لا يتنكرُ هـ »^(١٠١) . ونجية امرأة هادئة ، تعان تبدل الزمن واعتذر الأولاد لتتصانف ، لكنها تتمسك بما جند الله .

أما « الهادي » الشخصية المحورية ، فيمثل معناه الدقيق تفاعل الأصوات والمواقف ، وانعكاساتها في نفسه ، وسلاقتها ببقية ويتبدى لنا وعيه المتحاور ، في لحظات التواصل ، مع « نجية الطابع » ، وعشيقته ، والأصوات المُتَمَثِّلَة للجيل الثالث .

« فالهادي » مع « الطابع » يُعان من الأمبالاة تجاهه ، ومن الانقطاع في التيار الواصل بينهما . إن نشأتها الواحدة ، والضحك والحب الطفولي ، وكفاحهما في بداية الشباب ، أواصر تنفك ، لا يعموت الحب المتبادل ، بل ليتراجع ، تخلياً المكان لخلاف عاطفي وليديولوجي أساساً : « أَيْمَقْل هذا ؟ أن يحملي نعلني بظفولي على بحافة « الطابع » الذي تنكر الآن لما عشناه سوية ، وأصبح لنفسه أن يعدمه من ذاكرته »^(١٠٢) ؟ ذلك بأن « الشجابه ثم الشاعده ثم اللامبالاة » بين الأخوين لا ترجع فقط إلى موقفيهما المتباينين من الواقع والممكن ، ولكنها تتعلق أيضاً بنوع العلاقة التي تصل كلا منهما بنفسه ، وبجسده ، وبذاكرته . « فالهادي » يقول : « الضحك يقترن عندي بالطفولة ، وأنا مسرب في حب طفولتي »^(١٠٣) ، في حين يقول « الطابع » : « لقد تعودتُ على أن أعطى الأسبقية لما هو « عام » بمس المجتمع في كُلِّيته »^(١٠٤) . وفي حين لا يستطيع « الطابع » الكلام عن جسده ، وهو المتزوج ، عبر لغة المبادئ أيام النضال ، حدد « الهادي » يرفض الزواج ويعبر عن أسفلاقه وراه اللذة والشهوة المتدلة . يقول « الطابع » : « أنا مندفع وهو مثان . أنا متكشف مع نفسي وجسدي وهو مفتون بالجسد واللذة . أصفه بالأناني يقول : فعلاً ، لا يمكن أن نعيش بدون أنانية . أحتج على الزواج ، مبرداً بأن

وتحوّلات الوعي من حلال اخوار بينها . والأمر كذلك بالنسبة للعلاقة بين الهادي وعشيقته ، وبين المؤلف وراوي الرواية . ومن جهة أخرى ، تُعَدُّ الاستخدام الناجح والواعي للهجة المحكية وطريقة مزجها بالفصحى : فقد استطاعت هذه اللهجة ، دون تعقيد ، أن توصل إلى القارئ العربي ، (ولعلّ هذا يعد مشكلة بالنسبة للقارئ العربي بصفة عامة) عالم الإنسان البسيط المتكلم ، على طبيعته ، مع التركيز على أقوال شعبية متحذرة في الوعي للناس المغرب ، تؤدي دلالتها منتهى التأثير والتلقائية . كذلك تقرب اللهجة المحكية من المصحي ، ومحاولة تقرب هذه من الدارحة معجمياً وتركيبياً ، هو عمل أسهم في بناء الخصوصية الأسلوبية للرواية ، وأتاح إمكانية أخرى للحوار وتكوين « هجة وسطى » .

٧ - الدلالة العامة :

إن اخوارية بين الأصوات ومنظورات الشخصيات تؤلف بنية دلالية تعبر عن التصادم والافتقار من زوايا متعددة ، فالعلاقات فيها بين الشخصيات تعبر عن المواجهة والفقد ، كما أن علاقاتها بالعالم تعبر عن التضاد والرفض . وهذا المستوى يدفع كل شخص إلى التمسك بآليته الدفاعية بحسب اقتناعاته ووعيه . ومن هنا يتولد التناظر بين الشخصيات ، على أن البنية الدلالية تعكس ، بصفة عامة ، رؤية رافضة لعالم سقطت فيه القيم وعم الفساد . وهي رؤية متشعبة بالحنية ، لاندثار الأحلام واليأس ، على نحو يُقَوِّى عامل الافتقار ، فالخيب إلى الماضي ، فالتذكر لتخفيف النسيان . « الشخصيات جميعها حاضرة لبدأ وتعيد لعبة الكذب / الحقيقة » لعبة النسيان من أجل « يتوابع في « خطأ » وإعادة ابتكار لعبة الحياة »^(١٠٥) . وتتفصل هذه البنية ، في « النهر » في مستويات ومراحل : حيث نجد أصوات الأجيال المتصمنة لعلاقات الشخصيات . فهناك ثلاثة أجيال متعاقبة ومتحوّرة في الرواية :

— جيل أول : يمثله « سيد الطيب » ، و « لالة الغالية » و « سي إبراهيم » . وهذا الجيل عاش زمن الحماية والاستعمار ، ويمكن أن يعد « سي إبراهيم » شخصية مُخَضَّمَة بين الجيلين : الأول والثاني .

— جيل ثان : يمثله « الهادي » ، و « الطابع » ، و « لالة نجية » والعشيق . وهو جيل المقاومة والتضال ضد الاستعمار ، والكفاح بعد الاستقلال في مواجهة القهر .

— جيل ثالث : يمثله « فتاح » (الذي اعتقل) ، و « إدريس » ، و « نادية » و « عبد السلام » ، وأصوات أخرى ، وهو جيل الحاضر الضاعد ، الذي يعيش زمن الثروة وغياب الفعل .

إن العلاقات بين هذه الأجيال تسجل ، طويلاً ، تحولات الوعي وتطور المواقف ووجهات النظر ، هيّا تَمَثَّل ، عَرَضياً ، عالم القيم الذي تشبث به الشخصيات . إن « سي إبراهيم » يُعبّر عن رؤية دينية للعالم من منظور سلفي ، ما ضوي ومتفائل ، يقول مثلاً : « لا بد الواحد يسوي الخير . دابا يجي اللي يفسدنا ، غير أننا ما قنطينش الطريق حرحنا عن الطريق . اليهود ما كانوا شادين الطريق . ضربهم الله تعالى »^(١٠٦) ، أو يقول : « هذا هو قرن رعتناش لاهنا لامتعاش كيف قال المحدثون ، قرن رعتناش بكى عليه النبي ﷺ . دابا دخلنا في

هذا الزمن الشبيه « بزمن الاحتضار ». يقول « الهادي » ردّاً على أصوات الجيل الحاضر المحتجة : « لا أحد يستطيع أن ينير طريق الآخر ؛ لكن ما أمله هو ألا تظلموا رصاصة سجينه داخل ماسورة البندقية (. . .) احرصوا على أن تَبْلُورُوا لغةً مقنعة ، تمد الجسور بينكم وبين من سيُتيحون لرصاصاتكم أن تصيب هدفها . . . »

ومثل العلاقة بين « الهادي » وعشيقته وجهاً آخر لكشف مخفصل الوهي بين اليأس والأمل . يقول الهادي : « أحسست منذ أول لقاء أنها تختلف عنّي عرفت قبلها من الفتيات والنساء » ، وبدأت أشعر أنني قاصر على التحديق في سماءاتها وهي على رحلتها مُضْمَنة . ذلك بأن تجربة هذه المرأة المطلقة والمتطلعة إلى الحالات القصوى ، تمثل الصمود والإصرار على متابعة المغامرة ، حيث إنها بلغت نقطة اللا رجوع . « أتابع السير حتى وأنا أعلم أنني لن أحقق شيئاً » (٦٧) . إنها امرأة تبلورت شخصيتها في مناخ التحرر والدعوة إلى تحقيق الذات ، وفي باريس ١٩٦٥ ، وفورة ١٩٦٨ ، متمردة على المجتمع تقليدي يلفه الموت البطيء ، في عجاج أرضه ! لكنها لم تعد ، في النهاية ، قادرة على تمثيل « دور التثوير بمجتمع آخر » ، بعد أن أظهرت لها التجربة عبثية ذلك ، فاكتمت بتحقيق امتلاكها الذاتي .

ولعل هذه العبارة تمثل الموقف الأخير ، وليس النهائي ، في الرؤية عند « الهادي » وعشيقته : « مَنْ أراد أن ينتظر شيئاً من الحياة لا يملك إلا أن يُعاقب الأمل اليائس » (٦٨) .

إن الدّكرة في « لعبة النسيان » ، بتعدد وجهاتها ، ليست مجرد آلية للاستحضار والتذكر ، بل هي تعبير عن سؤال الزمن الحاضر وتعبيراته المتأزمة ، في مقابل مناطق وضعية جذابة من الماضي - الحلم . ومن هنا كانت لعبة النسيان ، التي عبرها يتحقق المُستبَر من هذا الماضي ، أو الذي يستحق الاستمرار . إن رؤيتها الأم ، في الصفحات الأخيرة من النص ، وهي تنبسم في رضى للوجوه الغريبة الثائرة ، إنما تعبّر عن أمل عذبة الصديق والخيوية والحرارة والفعل المجدد المؤمن في زمن تلاشت فيه القيم ، وانقضت به لغة القلب .

هذه بعض المخطوط الدلالية في الرواية ، ونؤكد ثانية أننا أبعد ما نكون عن حلم الاستقصاء الشمولي لـ « لعبة النسيان » .

الزواج ليس غاية ، وأن التجربة أوسع من ذلك ، والزواج صورة من صور البحث عن توازن العاطفة والجسد (. . .) دائماً يُعطى الانطباع بأن حياتي متغلقة » (٦٩) .

« الطابع » مُعَانِدٌ لماضيه ولطفولته ، مستجيب لِعَنْصَرٍ مُتطَرِفٍ في شخصيته ؛ و « الهادي » متشبّث « بماضيه » منصرف في طفولته التي لا ينساها ، مُتَمَسِّكٌ بمواصلة الفعل والحياة .

هذه المكونات المختلفة يفجرها وضع الإخفاق وخيبة الأمل الذي يجد جيل « الهادي » نفسه في مواجهته . فالأحلام ظلت أماني لم تتحقق ، في وقت انحرف فيه العمل السّياسي عن هدفه ، وتكاثرت قيود القهر والقمع على كل أمل أو محاولة للفعل . إن « الطابع » يكتشف أنه كان عُدوها خلال عشرين سنة من النضال : « سنوات الهدم والبناء » ، فيختار هالماً آخر بعد أن كاد يتحول فيه « الجمر إلى رماد » . لذلك يحتضن رماداً جبراً آخر ، يجعله ينظر إلى تحولاته سخرية و « بنوع من المرارة والعنف » . يصير بعيداً عن الوهم ، وينبثق دعوة الصّحوة الإسلامية وأملها ، عاكفاً على قراءة القرآن و « الدراسات المبشرة ببناء مجتمع إسلامي تبيت فيه حضارتنا الخليفة الأصيلة » . إن تحمل القادة عن الجواهر ، وإخفاق المشاريع ، يدفعانه إلى الاستجابة لزرعة عميقة في نفسه نحو التّوحيد والتّعالى . وفيها ترتبط ذكرى الأم ، في عقله ، بالموت الذي يجب أن ينهّا له (٦٦) تُمثّل الأم بالنسبة « للهادي » رمزاً للمتحمق فعلاً ، وشكلاً للمبتدأ والمتنهي ، فهي الأصل المستمر ، والينبوع الذي يستمد منه « العنبر والإصرار على البقاء : نتعلم منك البسمة المتنايلة ، والوحدة المتعددة » . وبذلك فالأم رمز للحياة وتجدها .

وتراكم تجربة « الطابع » الدينية مع تجربة « سي إبراهيم » الصوفية ، ومع صوت آخر من الجيل الثالث يعبر عن الموقف الإسلامي من حاضر مجتمع مُسلم تحلّ عن قيم دينه لتقدّم أطروحة مُتغالبّة ومُتخادرة مع أطروحة مغايرة لها ، ترى أن المُغضلة ليست في التّدوين ، ولكنها في الدّفاع عن حياة المُهذّبين بالقمع والقهر والموت البطيء .

إن التواصل بين الأجيال مفتقر إلى اللغة المشتركة ، خصوصاً في



الهوامش :

- (١) « لعبة النسيان » ، رواية محمد برة ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، دار الأمان . الرباط .
- (٢) الرواية : ص ٧ .
- (٣) الرواية : ص ١٣٥ .
- (٤) الرواية : ص ٢٩ .
- (٥) الرواية : ص ٢٩ .
- (٦) نفسه .
- (٧) الرواية : ص ٥٤ .

- (٨) نفسه .
- (٩) نفسه .
- (١٠) الرواية : ص ٥٣ .
- (١١) الرواية : ص ٥٣ .
- (١٢) الرواية : ص ٥٥ .
- (١٣) الرواية : ص ٥٣ .
- (١٤) الرواية : ص ٥٣ .
- (١٥) الرواية : ص ٨٨ .

- (١٦) الرواية : ص ٥٧ .
 (١٧) الرواية : ص ١٣٠ و ١٣٥ .
 (١٨) الرواية : ص ١٩ .
 (١٩) الرواية : ص ٢١ .
 (٢٠) الرواية : ص ٤٣ .
 (٢١) الرواية : ص ٦٢ .
 (٢٢) الرواية : ص ١٠٤ .
 (٢٣) الرواية : ص ١٣٤ .
 (٢٤) الرواية : ص ٤٣ .
 (٢٥) الرواية : ص ١٤ و ٢٦ .
 (٢٦) الرواية : ص ٩٧ .
 (٢٧) الرواية : ص ١٤٥ و ١٤٦ .
 (٢٨) الرواية : ص ١٣١ .
 (٢٩) الرواية : ص ٣٥ .
 (٣٠) الرواية : ص ١١٦ .
 (٣١) الرواية : ص ١١٠ - ١١١ .
 (٣٢) الرواية : ص ١٣ - ١٤ .
 (٣٣) الرواية : ص ٣١ .
 (٣٤) نفسه .
 (٣٥) الرواية : ص ١١٤ .
 (٣٦) الرواية : ص ١١٥ .
 (٣٧) الرواية : ص ١١١ .
 (٣٨) الرواية : ص ٨ .
 (٣٩) الرواية : ص ٢٥ .
 (٤٠) الرواية : ص ١٠٣ - ١٠٤ .
 (٤١) الرواية : ص ٩٩ .
 (٤٢) الرواية : ص ١٠٩ .
 (٤٣) نفسه
 (٤٤) الرواية : ص ١١٠ .
 (٤٥) الرواية : ص ١١١ .
 (٤٦) الرواية : ص ١١٢ .
 (٤٧) الرواية : ص ٥٧ .
 (٤٨) الرواية : ص ٤١ .
 (٤٩) الرواية : نفسه .
 (٥٠) نفسه .
 (٥١) الرواية : ص ٧ .
 (٥٢) الرواية : ص ١٠٩ - ١١٠ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ .
 (٥٣) شعرية دستوفسكي ، ميخائيل باحتين .
 (٥٤) الرواية : ص ١٢٠ .
 (٥٥) الرواية : ص ١٠٩ - ١١٦ .
 (٥٦) السجع اللفظي في الرواية ، ميخائيل باحتين ، ترجمة صحنى حديدي ، مجلة الكرمل ، عدد ١٧ ، سنة ١٩١٠ ، ص ١٦١ .
 (٥٧) الرواية : ص ١١٦ .
 (٥٨) الرواية : ص ٦٣ .
 (٥٩) نفسه .
 (٦٠) الرواية : ص ٢٩ .
 (٦١) الرواية : ص ٧٥ .
 (٦٢) الرواية : ص ٨٥ .
 (٦٣) الرواية : ص ٨٥ .
 (٦٤) الرواية : ص ٧٨ .
 (٦٥) الرواية : ص ٨٠ .
 (٦٦) الرواية : ص ٨٢ .
 (٦٧) الرواية : ص ١٠٥ .
 (٦٨) الرواية : ص ١٠١ .



إلى روح الصديق المرحوم ناجي نجيب ...

(القاهرة ٢٧/٢/١٩٣١)

برلين ٢٤/٥/١٩٨٧)

ترجمة الشعر :

مع نماذج من شعرنا الجديد بالألمانية

عبد الغفار مكاوي

- الشعر لا يترجم .. (الملاحظ ، الحيوان) .
- ... ومعلوم أن أكثر روثق الشعر وماله يذهب عند النقل ، وجلّ معانيه يتداخله الخلل عند تغيير ديباجته . لكنني مع ذلك أثبت ببعضها لأفصاحها (أي ببعض أشعار هوميروس) ، مع ما تقدم وصله ، عن كل معنى دقيق وعلم فزير ...) (من المنتخب من صوان الحكمة ، لمؤلف عربي مجهول من القرن السادس الهجري ، نقلًا عن كتاب صوان الحكمة المفقود لأبي سليمان المنطلي السجستاني المتوفى بعد عام ٣٩١ هـ) .
- لا يقتصر دور المترجم (أي مترجم الشعر) على ترجمة لغة إلى لغة . بل يتعداه إلى نقل شعر إلى شعر . إن للشعر روحاً غير ظاهرة ، تختفي في أثناء سكه من لغة إلى أخرى . وإذا لم تتم إضافة روح جديدة خلال عملية النقل فلن يبقى منه سوى جثة هامدة - (السير جون دهام ١٦١٥ - ١٦٦٩) .
- « على المترجم أن يقترب مما يستعصى على الترجمة ، عندئذ يمكننا أن نفهم الأمة الأجنبية عنا واللغة العربية علينا ... » .
(جوته ، الحكم والتأملات ، الحكمة ، رقم ١٠٥٦)
- « إن ترجمة الشعر محاولة عقيمة تماماً ، مثل نقل زهرة بنفسيج من تربة أنبتها إلى زهرية . فالعود لابد أن ينمو من بذرة وإلا ما طرح زهرة ، وتلك هي تبة بابل ... » .
(شيلل ، دفاع عن الشعر ، ١٨٢١)
- « إن مهمة الترجمة الممتازة هي أن نمثّل على الإحساس بعري اللغة الأصلية ، على نحو ما نستشف جسد الراقصة من خلال ثوبها ... » .
(هوجو فون هوفمستال في مقدمته لترجمة ليتمان الألمانية لألف ليلة)

نظر بعد ذلك في نخبة من نماذج شعرنا العربي الجديد التي نرجمها للألمانية المرحوم الدكتور ناجي نجيب (١٩٣١ - ١٩٨٧) الذي اختطفه الموت وهو في أوج نشاطه الأدبي والعلمي ، وقبل أن يتم جهوده المتميزة بوصفه ناقدًا جاداً ومترجماً أميناً لعدد وفير من روائع أدبنا العربي الحديث . ولما كان العرف قد جرى على الرجوع إلى «جوته» في كل ما يتصل بالأدب الألمانى ، فسوف نبتدى ببعض آرائه الملهمة عن الترجمة كما عبر عنها في أحاديثه وحكمه وتأملاته وتعليقاته التي ذُيل بها ديوانه الشرقي .

على الرغم من أن الاقتباسات السابقة تبين مدى اختلاف الآراء حول إمكان ترجمة الشعر أو استحالة ، فسوف نحاول أن نعرض لهذه القضية الشائكة التي يصعب الحسم فيها ، ونقف وقفة قصيرة عند «القواعد» و«الشروط» التي يضعها بعض علماء الترجمة المعاصرين للترجمة الأدبية بوجه عام ، وترجمة الشعر بوجه خاص ، راجين أن نتمكن من إلقاء شيء من الضوء على مشكلة هويصة يبدو أن الأمر فيها سيظل متروكاً لتقدير المترجم الموهوب الذي يجمع في صورته المثالية النادرة بين حساسية الفنان المبدع وموضوعية العالم الدقيق . وسوف

رفع وجوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) من شأن الترجمة التي تقرئنا من الأصل إلى حدّ التطابق أو التوحد معه ، بحيث يصبح الأجنبي مألوفاً لنا ، وتعيد الترجمة خلق الواقع الذي تصوره كأنه واقعنا . ولقد قال مرة - في خطاب الفاء في ذكرى الكاتب والمترجم الألماني فيلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) وهو في معرض الشناء على ترجماته الثرية لعدد من النصوص الكلاسيكية - إن هنالك قاعدتين كبيرتين للترجمة ، فالأولى تتطلب أن ينقل إلينا المؤلف الأجنبي نقلاً يجعلنا نحس بأنه واحد منا ، أما القاعدة الأخرى فتتضمن أن تنتقل نحن إلى الأجنبي الغريب عنا ونعاشي أحواله وأساليبه في الكلام وخصائصه التي ينفرد بها عن غيره . بيد أنه قد رجع بعد ذلك ، في فقرة مشهورة عن الترجمة من ملاحظاته وتعليقاته على ديوانه الشرقي ، فحدّد ثلاثة أنواع للترجمة : النوع الأول يعرفنا بالأجنبي هنا بما يوافق إحساسنا الخاص ، وأفضل أمثله هي الترجمة الثرية الخالصة . وثاني بعده مرحلة أخرى تقوم فيها الترجمة بوضعنا في ظروف النص الأجنبي وأحواله ، وإن بقي كل منهما منحصراً في استيعاب الحسّ الأجنبي والتعبير عنه بعد ذلك تعبيراً يلائم الحسّ القومي . أما النوع الثالث ، وهو أسوأ الأنواع الثلاثة وآخرها في الترتيب ، فهو ذلك الذي يسعى إلى التوحد بالأصل والتطابق معه بحيث يمكن أن يفتى عنه ولا شك في أن « جوته » كان يعنى الترجمات الشعرية للأصول الشعرية ، بدليل أنه في سيرته الذاتية التي جعل عنوانها « شعر وحقيقة » (٣ ، ١١) قد نصّح بتقديم الترجمات الثرية للشباب ، ورأى أنها أنسب لتربية أذواقهم ، وأيسر من الترجمات الشعرية^(١) .

وعلى الرغم من مطالبة جوته بالتطابق مع الأصل إلى حدّ التوحد معه فإنه يؤكد في عبارة مشهورة أن على المترجم أن يقترب مما يستعصى على الترجمة ، عندئذ يمكننا أن نفهم الأمة الأجنبية عنا واللغة الغريبة علينا (الحكمه رقم ١٠٥٦ من حكمه وتاملاته) . ولو سأله ماذا يقصد بما يستعصى على الترجمة ، وهل ندخل بذلك في منطقة صوفية تعجز فيها اللغة ونقف خرساء عند حدود ما لا يقال ، لأجابنا بقوله : إن معناه ألا ندخل المترجم في عملية مبارزة مع اللغة الأجنبية ، ففى هذه اللغة صور وصيغ وتعبيرات وتركيبات تنعثر اللغة المتلقية في أدائها ، وتعجز عن الوفاء بها . وعلى المترجم أن يحترم هذا الذي تنعذر ترجمته ، ويكتفى بالاقتراب منه ، وإشعارنا بأنه ينتمى إلى العبقريّة الخاصة بلغة المصدر - أي اللغة المنقول عنها - وعالم مشاعرها وأنماط التفكير فيها وإيماءاتها وظلالها وقيمها الصوتية والمعنوية التي تنفرد بها عن غيرها^(٢) .

لا بدّ إذن أن يتغلغل المترجم في روح النص وروح صاحبه ، خصوصاً إذا كان نصاً شعرياً . وهذا لو أمكنه أن يفتى فيه ويتمصه فتمص الأرواح كما سيقول شوبنهاور^(٣) . هنالك يمكنه أن يتجاوز المؤلف الأصلي فينجز ما كان يريد أو ما كان ينبغي عليه أن ينجزه . والغريب أن « جوته » قد صرح بأنه فعل هذا في الترجمات التي قام بها بنفسه ، وإن كان قد تحفظ على عادته فلم يزعم أنه أمر جائز في كل الأحوال^(٤) ، ولعله قد استطاع بثاقب نظره أن يستيق ما يقوله اليوم أصحاب فلسفة التأويل (الهرمنوطيقا) القائم على التعاطف والتفهم لروح النص وقراءة ما بين سطوره أو ما تحتها ، وإبراز مكوناته الذي أخفله المؤلف ، أو اضطر إلى إغفالها أو كتمه أو السكوت عنه .

إذا كان على المترجم الأمين - كما يقول « جوته » - أن يحاول الاقتراب مما يستعصى على الترجمة ، فلا بد من القول أيضاً بأن جميع اللغات تحتوى على نصوص من المحال ترجمتها ترجمة « مكافئة » إلى لغة أخرى . والمعروف أن هذه الحالة تتجلى في ترجمة الشعر بوجه خاص ، وبوجه أخص في ذلك الشعر الذي يستمد طاقته وإشعاعه وتأثيره على وجدان المتلقى من موسيقاه ، ويرتبط فيه المعنى والعاطفة بجرس الكلمة والوزن والإيقاع ارتباطاً حياً . ويصدق هذا على أشعار بودلير وفيرلين وراسبو ، وعلى شعر « مالارميه » وأتباعه من الرمزيين بقدر أكبر ، كما يصدق أيضاً على الأشعار الشرقية ، عربية كانت أو فارسية أو صينية أو يابانية ، إذ تواجه ترجمتها إلى لغات تنتمى إلى نظم لغوية مخالفة بمشكلات يصعب حتى على المترجم العبقري أن يحلها حلاً مرضياً . وربما تصورنا أن الحل الأوفى - وإن لم يكن دائماً هو الحل الأمثل - في هذه الحالات هو اللجوء إلى المحاكاة الخلاقية ، وإبداع الأصل - المبدع فعلاً - إبداعاً جديداً في نص مترجم وجديد في وقت واحد . ومع أن هذه الترجمة المبدعة تتطلب استخدام كلمات وتركيب بعيدة عن الكلمات والتركيب الأصلية أو مخالفة لها ، أي تتطلب البعد عن الأمانة بمعناها التقليدي ، فإنها لا تتفق - كما قلت - إلا للمترجم العبقري الذي يكون في الغالب من كبار الشعراء في لغته ، مثل فريدريش ريكرت (١٧٨٨ - ١٨٩٦) ، الذي حاول أن يحقق حلم جوته بالمترجم المثالي عن الأدب العالمية ، فراح يحول « الحقيقة الخالدة » المشتركة بين كل الشعوب في كل الأزمان إلى حضور أبدي ، ويستغل موهبته الشعرية الفائقة ، ومعرفته باللغات الشرقية ، في النقل ، أو هل الأصح في المحاكاة الخلاقية ، عن اللغات السنسكريتية والعبرية والحشية والفارسية والعربية ، خصوصاً في ترجماته لديوان الحماسة ولشعر المتنبي والمعري ، ونسجه لمقامات اخريزي بالسجع الألماني^(٥) ، أو مثل الشاعر رينيه ماريا ولكه - على سبيل المثال لا الحصر - (١٨٧٥ - ١٩٢٦) في ترجماته لقصائد بودلير وراسبو . ومع أن هذه الترجمات المبدعة يمكن أن ينحول بعضها في اللغة المنقول إليها إلى أعمال إبداعية مكثفة بذاتها ، فإنها في الوقت نفسه يمكن أن تكون مغامرة خطيرة وغير مأمونة العواقب إذا لم ينح لها المترجم اللدقيق والشاعر الموهوب الذي تتساوى قامته مع قامته الشاعر الأصل ، كما حدث في اللغة الألمانية - مثلاً - مع بعض الترجمات السيئة ، كترجمات كلايوند (١٨٩٠ - ١٩٢٨) ، وباول تيشش ١٨٨١ - ١٩٤٦ ، وفريدرش بيتشه (١٨٩١ -) ، والمستشرق النمساوي يوسف فون هامر - بورجشتال ، وكثير من الترجمات العربية الركيكة للنصوص الكلاسيكية القديمة والحديثة .

وينطبق على بعض النصوص الثرية ما ينطبق على النصوص الشعرية التي نحدّثنا عن المخاطرة بترجمتها ، أو بالأحرى عن استحالتها . ونعني بذلك النصوص التجريبية القديمة أو الحديثة ، التي يعتمد كتابها إلى اللعب بالانفاس ، ويعتمدون قلب معانيها ، وتفكيك تركيباتها ، وتحطيم نظامها النحوي والبلاغي ، ولطم أنظمة القواعد المرعية في وجهها ، وذلك إعاناً في التجريب والإغراب ، أو اللعب والسخرية^(٦) . ومن أمثلتها في اللغات الأجنبية كتابات جيمس جويس في الإنجليزية ، وراموز وسيلين وكوينو وجان تارديو في الفرنسية ، وأصحاب الشعر المجسم في الألمانية ، وفي غيرها من اللغات الأوروبية الحديثة ، وبعض المجلدين أو المغربين من شباب

الأصل وغيره في وقت واحد . وطبعاً ألا يتاح بلوغ هذا المثل الأهل إلا في حالات نادرة ، وإن لم يمنع هذا من أن يكون هو العسير الذي لا يئس المترجم أبداً من الوصول إليه ، أو على الأقل من تحمّده .

تلك هي الطرق الثلاثة التي يتحمل المترجم مسئولية اختيار إحداها . والمهم ألا يخلط طريقة بأخرى ، أو ينتقل من إحداها إلى الثانية بغير أن يكون في النص الأصل ما يبرر ذلك الخلط والتردد . وسواء كشفت الترجمة عن موهبته أو عن افتقاره للموهبة ، فالواجب عليه في كل الأحوال أن لا يشوه النص الأصلي أو يضيع خصائصه المميزة .

شعرنا وكتابنا ، خصوصاً في زمن «الضياع العربي» بعد النكسة . وفي كل هذه الأحوال يتحتم على المترجم أن يغلر ويجهد ويغرب ، أي يتحتم أن يكون أدبياً مبدعاً في لفته . ولكن السؤال الذي يطرح برأسه هنا هو هذا السؤال : ما الذي يضمن أن يكون ما يقدمه إبداعاً وخلقاً لا تشويهاً وطمساً ؟ وهل ستكون «ترجمته» في هذه الحالة عملاً فنياً يستحق الانضمام إلى أسلافه في تراثه الأدبي والشعري ، أم ستكون شيئاً غير محدد ، يقع في منطقة غامضة بين الإنشاء والترجمة — كما سبق أن وصفنا ترجمة فينيزجيرالد لرباعيات الخيام — ، أم شيئاً يشغل دارساً حراماً هل حدود الترجمة الآمنة من ناحية ، والإبداع المستقل من ناحية أخرى ؟

نرحم إلى المشكلة التي سادنا بها عن إمكان ترجمة الشعر أو استعانتها وسألنا : هل صحيح أن الشعر لا يترجم ؟

لقد اتضح لنا من خلال «جوته» أنه يسلم بوجود «جوت» بل يرى أن من الممكن الوصول بها إلى المثل الأهل الذي ننطق فيه الترجمة مع الأصل إلى حد التوحد معه والإعانة عنه . غير أن كلامه عن الطرق الثلاثة التي يمكن أن تتبع في الترجمة يوضح كذلك أن هذا المثل الأهل هدف بعيد المنال ، وأن المترجم الذي يلجأ إلى نوعي الترجمة اللذين حددتهما في البداية إنما يفعل ذلك بسبب عجزه عن إدراك ذلك المثل المنشود أو المحال . والواقع أن أهم ما نخرج به من كلامه أنه أحسن بالمسألة التي لا تزال تواجه الشعراء والنقاد وعلماء الترجمة المعاصرين . ولا تزال الآراء مختلفة حولها ، هل الرغم من أن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى لم تتوقف منذ العصور القديمة ، ويبدو أنها لن تتوقف . وهلنا الآن أن ننظر في بعض هذه الآراء التي تعبر عن خبرة عدد من الشعراء والمترجمين والنقاد وعلماء الترجمة ، قبل النظر في ترجمة الفصائل المختارة من شعرنا الجديد إلى الألمانية .

ربما كان المسئول عن ترويج عبارة «الشعر لا يترجم» هم شعراء الرومانتيكية ؛ وربما دفعهم إلى ذلك حرصهم على إبقاء «الشعر الخالد» في منطقة حرمة أو مقدسة وراء كل محاولة لنقله إلى الآخرين ، أو ربما كان إخفاق الترجمات الشعرية الرديئة من أهم أسباب ترددها . ولا شك أن العبارة لا تخلو من بعض الصدق ؛ فهي تنطبق — كما سبق القول — على نمط من الشعر يرتبط جماله بهجس الكلمات وموسيقى الحروف والمقاطع والأوزان وغيرها من القيم الصوتية التي تؤثر على إحساس المتلقي . بيد أن تأثير الشعر لا يقتصر على هذه العوامل الصوتية وحدها ؛ لأنها إذا اخضعت من الترجمة — ولا بد أن تخضع — بقيت من الشعر جوانب أخرى لا تستعصى على عملية النقل والتحويل الملازمة لأي ترجمة ، كالصور وتركيباتها وسباقاتها ، والمعنى ، والتوجه الأساسي للقصيدة ، و«لونها» العام ، و«رسالتها» إلى المتلقيين . . إلخ .

ولعل أول تقرير علمي لهذه الحقيقة قد ورد على لسان شاعر ومترجم كبير هو «إدرا باوند» عندما تكلم في كتابه ألف باء القراءة (١٩٣٤) عن أنواع الشعر الثلاثة : التصويري^(٧) ، والغنائي^(٨) ، والقولي^(٩) ، فقد أكد أن النوع الأول يقبل الترجمة ، والثاني تتمذر ترجمته ، في حين ينطوي النوع الثالث — الذي يستعصى أيضاً على الترجمة — على اتجاه ذهني و«نغمة» يمكن التصرف فيها بالشرح

يمكننا القول إن ترجمة الشعر — مهما بلغ حفظها من الدقة والأمانة والجمال — تظل فريضة نلجأ إليها عند الضرورة ؛ فهي لا تستطيع أن تمكس الأصل بصورة كاملة ، أو أن تغطي عن تلوّن ذلك الأصل في لفته . وحتى لو قدر لها المترجم المبقري الموهوب (الذي لا شك في وجوده في كل اللغات والآداب هل ستر العصور) مستبقى سرّاً غير مستترة ولا صافية بشكل مطلق ، ذلك أن الصورة المنعكسة في المرآة تشبه الأصل وتختلف عنه ؛ فهي الأصل وغيره في وقت واحد . وربما كان تشبه الترجمة الموهقة بالمرآة تشبيهاً غير موفق ؛ والأفضل أن نتصورها بلورة تقتنص أطرافاً من جمال الأصل وتفرده ، فتلوّن بلون زجاجها ، وتضفي عليه من طبيعتها . ولولا هذا ما وجدنا تفسيراً لتعدد الترجمات لعمل أدبي واحد ، واختلاف انعكاساته على فوات المترجمين والقراء والمتذوقين ، أي على «بلوراتهم» عبر العصور والأجيال المختلفة . ولذلك يتعلم وضع قواعد عامة وملزمة للترجمة الأدبية والترجمة الشعرية بوجه خاص ؛ إذ إن الأمر هنا متروك لتقدير المترجم ومدى إحساسه بروح النص وسياقاته المختلفة ، و«رسالته» التي يوجهها ، وينتج الحقيقة على حد تعبير النقد الحديث ، ثم مسئوليته عن اختيار أحد أنواع الترجمة التي ذكرها «جوته» في تعليقه المشار إليه هل حيواته الشرقي ، بلية الاقتراب من الأصل ، وبلوغ الترجمة المعادلة أو المكافئة له بقدر الإمكان . ولو «ترجمناه» ما قاله جوته عن هذه الأنواع الثلاثة من وجهة نظر مترجم ألماني معاصر لوجدناه يلجأ إلى طريقة من ثلاث :

أ — فلما أن «يؤلّن» النص بحيث ينقله إلى قرائه وكان كاتبه مؤلف ألماني وضعه بالألمانية ليقراء القارئ الألماني المعاصر . وجب هذه الطريقة أنها يمكن أن تبرز النص الأجنبي من كل خصائصه وخصوصياته المرتبطة بلغته وزمنه وحضارته ، بدلا من تكيف الترجمة بحيث يجد المعادل الملائم للألوان الخاصة بالأصل . ولعل هذه الطريقة أن تكون نوعاً من التصرف الحر أو الاقتباس ، يشبه ذلك الذي لجأ إليه رواد الترجمة هندا منذ بدايات «عصر النهضة» إلى ثلاثينيات القرن العشرين وما بعدها أيضاً ؛

ب — وإما أن ينقل القارئ الألماني إلى النص فيشعره من البداية بأنه يدخل عالماً غريباً آخر غير عصره ، وحضارته أجنبية عنه ، وأدب له خصوصياته المختلفة .

ج — وإما أن تساعده مواهبه الأدبية على تقمص النص الأصلي والاتحاد به بحيث يدع عملاً أدبياً يؤلف بين الفئتين ، ويكون هو

يسميه صاحب فكرة اللغة الثالثة الذي ذكرناه الآن باسم القصيدة البعيدة أو ما بعد القصيدة ، ومادام « التكافؤ » هو الهدف المتفق عليه والمختلف على أشكاله وشروطه ، فلا بد أن نتجه إلى علماء الترجمة لتتعرف آراءهم في اختصار ، حتى يمكننا بعد ذلك أن نناقش إمكان التكافؤ بين نص شعري عربي الأصل وترجمته إلى لغة من عائلة مختلفة ، كاللغة الألمانية .

•

الواقع أن معظم النقاد وعلماء الترجمة الذين أتبع لي الاطلاع على آرائهم يهتمون قبل كل شيء بالدور الذي يقوم به مترجم الشعر ، كما يجمعون على أنه ليس مجرد مترجم ، وإنما هو مفسر للنص الأصلي ومحاكٍ لخلاق له . إنه يبدع قصيدة أخرى في لغته ، قصيدة يمكن أن تستقل بنفسها وتكتسب حق الوجود في تراثه الشعري . وإذا تصادف أن كان المترجم شاعراً في لغته ، كالأسباني الذي ذكرناه من قبل ، فلا بد أن يجد نفسه في وضع أسوأ بكثير من وضع الشاعر الذي يتصدى لترجمته ، إذ إنه سيعمل على نص موجود ومبدع فعلاً ، وعليه أن يبدعه مرة أخرى ، على الرغم من أن حريته ستكون بالضرورة أقل كثيراً من حرية الشاعر الأصلي .

وقد عبر بعض النقاد عن هذه الفكرة بصيغ مختلفة . فالناقد « جيمز . س . هوليز » يصف القصيدة المترجمة بأنها « قصيدة بعيدة » Meta - poem ، والترجمة في رأيه نوع من التفسير أو التأويل . غير أن هناك بعض الترجمات الشعرية التي تختلف عن جميع الأشكال التفسيرية بأنها تطمح إلى أن تكون « أفعالاً شعرية » (١٥) .

ويؤكد الناقد « و. ف. بابلر » هذا المعنى الأخير بقوله إن المترجم ينبغي أن يكون شاعراً بقدر ما يكون مفسراً ، وأنه من الواجب أن يكون تفسيره فعلاً شعرياً . لمترجم الشعر - على الرغم من كل العلاقات الوثيقة التي تربط قصيدته بالقصيدة الأصلية - يؤلف قصيدة مستقلة . ولا يزال المترجم في رأي هذا الناقد ، كما كان في رأي الناقد السابق ، في وضع لا يحسد عليه : إنه كاتب أو أديب من طراز خاص وغريب ؛ إذ إنه يصوغ أو يشكل شيئاً سبق تشكيله وصياغته على يد كاتب آخر (١٦) .

ولكن كيف يتأتى لهذا الكاتب أو هذا الشاعر المترجم والمفسر والمبدع في الوقت ذاته شيء سبق إبداعه - كيف يتأتى له أن يترجم قصيدة بتأليف قصيدة أخرى ؟ وبأي وسيلة يستطيع أن يحقق إبداعه الجديد المستقل ، الذي سيظل إبداعاً لاحقاً أو « بعدياً » متعلقاً بآخر سابق عليه ؟

يلجأ الناقد وعالم الترجمة « جاكسون ماثيوز » إلى المصطلح الأرسطوي لتأكيد ما سبق قوله على لسانه وعلى لسان الناقد الذي ذكرناه قبل قليل فيقول : « ينبغي على مثل هذه الترجمة أن تكون وفية «للمادة» الأصل ، وأن تحاول الاقتراب من «صورته» بقدر الإمكان . هنالك يكون لهذه النزعة «الكليّة» - إن صحّ هذا الوصف - حياتها الخاصة المعبرة عن صوت المترجم . وسيمثل الفارق الأساسي بينها وبين النص الأصلي في أنها ستمثل على مادة سبق تأليفها من قبل (١٧) .

وإذا كان « ماثيوز » باستخدامه مصطلحي المادة والصورة قد أثار اعتراض النقاد عليه ، فمن الواضح أنه كان يريد من ورائها أن يعبر

والتوضيح (١٠) . والأمر المهم في النهاية هو نظرة المترجم إلى العنصر الأساسي في الأصل الشعري الذي يتصدى لترجمته ؛ لأنها هي التي تحدد ما الذي يمكنه أن يحذفه أو يتخلل عنه من عناصره الأخرى الثانية .

وعن شيء قريب من هذا يعبر الشاعر الإنجليزي « و. ه. أودين W.H. Auden (١٩٠٧ - ١٩٧٣) » عندما يقول إن الشعر ليس كله غير قابل للترجمة ؛ فهو مع احترافه باستحالة ترجمة نغم الكلمات وعلاقاتها الإيقاعية ، والمعاني واقترااتها المعتمدة على الصوت ، كالغافية والجناس والتورية ، يؤكد رأيه في أن الشعر ليس صوتاً محسب كالموسيقا ، وأن الصور الذهنية والفنية ، من تشبيه واستعارة ، قابلة للترجمة ، كما أن لكل شاعر أصيل وجهة نظر فردية في الحياة ؛ وهذه يمكن ترجمتها (١١) .

ويحدد الشاعر والناقد الإنجليزي الكبير « م. م. بورا C.M. Bowra » طريقتين لترجمة الشعر يمكن أن نصفهما بالترجمة الأمنية والترجمة الفنية على الترتيب . ففي الأولى يتقيد المترجم بالأصل تقيداً حرفياً ، ولا يحفل بغير المعنى ، ولا يهتم بنقل السمات الأدبية للنص . وهنا تكون الترجمة دقيقة إلى حد كبير ، ولا تعنى إلا بما تعنيه الألفاظ والسباني ، وتحاول بأسلوب النثر الشعري أن تنقل شيئاً من طبيعة النص الأصلي . أما في الطريقة الثانية فتكون الترجمة عملاً فنياً في حد ذاتها ، ويكون للصنعة دور كبير في ترجمة الشعر ، بحيث لا تعطى المعنى الأصلي تماماً وإنما تتوخى نقل قوة الأصل وروحه ، وإلى حد ما شاعريته (١٢) .

•

من العيب أن نستورد في الاستشهاد بآراء شعراء أو نقاد آخرين ؛ فهذه الآراء في مجملها تتأرجح بين أمانة الترجمة بمعانيها اللغوية والأدبية المختلفة كالالتزام بحرفية الترجمة ودقتها من جهة الدلالة والسياق المعنوي والاجتماعي والحضاري والتراثي والمفوضي إلى حد التقيد بالصيغ والأشكال الشعرية لا بالمعنى وحده ، كما يؤكد شاعر كبير مثل بول فاليري ، أو مستشرق كبير مثل فون هانر بورجشتال في مقدمة كتابه عن المتنبي أعظم شعراء العرب (١٣) ، وبين إطلاق حرية المترجم في إبداع ترجمة تكون عملاً فنياً يحافظ على روح الأصل وشاعريته ، ويقدم إلينا شعراً معادلاً أو مكافئاً للشعر الأصلي بقدر الإمكان وإن لم يبلغ التكافؤ الكامل المحال . ويمكننا أن نضيف إلى هذين الرأيين المتباعين إلى حد التضاد موقفاً ثالثاً يُعَدّ وسطاً بين الأمانة الدقيقة (التي يمكن أن توقع المترجم في أسر الحرفية إلى حد الاستعباد الذي حذرنا منه هوارس في « فن الشعر ») وحرية الإبداع إلى حد البعد عن النص الأصلي وربما إلى درجة طمسه وتزييفه وخيانتته باسم الخلق المبدع ! هذا الموقف الوسط هو الذي يطلق عليه الأستاذ « ألان دف » اسم اللغة الثالثة ، أو اللسان الثالث ، الذي يوفق بين لغة المصدر (المنقول عنها) ولغة الهدف (المنقول إليها) في محاولة لإقامة جسر نقالي وحضاري يحقق التواصل الإنساني عبر الاختلافات اللغوية والبنى الفكرية والسلوكية والأساليب الشكلية والأدبية (١٤) .

ومادام « تكافؤ » الترجمة أو تعادلها مع الأصل هو الهدف المقصود من ترجمة العمل الأدبي والقصيدة بوجه خاص ، سواء اشترطنا الأمانة اللغوية والأدبية الدقيقة أو تركنا للمترجم حرية إبداع عمل جديد

هكذا تكون الطريقتان الأوليان «شكليتين» ومترطبتين بمحاكاة الشكل الخارجي للقصيدة الأصلية وإيجاد مكافئ له في اللغة المستقبلية ، في حين أن الطريقتين الآخرين تعتمدان على الشكل أو - بالأحرى - «التشكيل» العضوي الذي ينمو من داخل العناصر الباطنة في النص نفسه .

ومن الواضح أن الأخذ بطريقة الشكل العضوي في الترجمة يساعد مترجم الشعر على إيجاد المصاد أو المكافئ الدنيامي الحقي للنص الأصل ؛ لأنه ينظر إلى العمل الفني بوصفه كلاً ، ويجعل الشكل ينمو على نحو طبيعي من أعماق التجربة الشعرية والشعرية ، دون أن يلجأ إلى عزل الصورة عن المادة ، أو الشكل عن المضمون .

والمهم من هذا كله أن معظم النقاد وعلماء الترجمة يجمعون على أن المترجم الأصل للشعر يخلق من القصيدة الأصلية قصيدة جديدة تأخذ مكانها في تراثه الأدبي والشعري . وسواء كان من رأيهم أن يتفقد المترجم بالشكل الأصل أو تركوا له حرية استخلاص الشكل الملائم لقصيدته «البعدي» بصورة عضوية وطبيعية من داخل العناصر والمعطيات الدلالية والإيقاعية والتركيبية والبلاغية التي تعمل عملها في النص الأصل ، فإنهم متفقون في نهاية الأمر على أن هذا المترجم لا يقل إبداعاً عن المنشئ ، وإن كانت مهمته في الحقيقة أصعب من مهمته ؛ لأنه - كما ذكرنا أكثر من مرة - يدع شيئاً جديداً من شيء سبق إبداعه ، وينقل إلى تراثه وإلى قرائه الأثر نفسه أو ما هو قريب من الأثر الذي تركته تجربة الشاعر الأصل و«رسالته» على وجدان قرائه وعقولهم . وهذا كله على الرغم من إجماعهم - من ناحية أخرى - على استحالة التكافؤ الكامل بين العملين لأنه يعنى في المحصلة الأخيرة إسقاط الخصوصيات اللغوية (لأسباب بين لغتين كالعربية والألمانية لا يوجد أي تجانس بينهما في المادة اللغوية) والشكلية والمضمونية التي تحدد هوية كل من اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها .^(٢٠) (والذين يجمعون على استحالة التعادل أو التكافؤ الكامل من علماء اللغة والترجمة كثيرون ، منهم إدوارد سابير ، وروسان باكويسن ، ويوجون نايدا . . . إلخ) .

ومع أن تأثير القصيدة أو العمل الأدبي بوجه عام على العقل والدوق والوجدان يختلف باختلاف الأشخاص الذين يستقبلونه ، كما أن هذا الاختلاف تزداد درجته مع انتهاء هؤلاء المتلقين لثقافات وحضارات مختلفة أو متباعدة من حيث الزمان والمكان وأشكال التفكير وأنماط المعيش . . . إلخ ، فإن التكافؤ الحقي الفعّال (أو الدنيامي) بين الأصل والترجمة يظل في كل الأحوال هو الغاية التي يحرص المترجم الأصل الذي يتصدى لترجمة الشعر على بلوغها أو القرب منها ؛ لأن تحقيقها على الوجه الأكمل لا بد أن يصطدم بجدران المحال (يكفى في هذا المقام أن نذكر ما قاله «جوته» لإكرمان من أنه لم يعد يطبق النظر في «فاوست» الأصلية بعد أن ترجم القسم الأول منها إلى الفرنسية جبرار دي نيرفال . . . فربما يكشف لنا هذا الاعتراف - الذي لا يخلو من التقريظ والمجاملة - عن المدى الذي يمكن أن تصل إليه الترجمة الجيدة أو المكافئة^(٢١) .

لنتقل الآن إلى القصائد التي اختارها وترجمها إلى الألمانية المرحوم الدكتور ناجي نجيب (١٩٣١ - ١٩٨٧) لنخبة من رواد شعرنا العربي الجديد . ولما كان من الميسر أن نقارن الأصل والترجمة في كل قصيدة

عن ذلك المثل الأعلى الذي نتمناه «جوته» من كل ترجمة أدبية ، وهو يلوح مستوى التطابق أو التوحد مع الأصل . لكن الملاحظ أن عزل الصورة عن المادة أو الشكل عن المضمون كما نعلم أمر محال ، كما أن القول الذي ذهب إليه بإمكان التطابق بين الترجمة والأصل ليس بهذه البساطة التي يصورها . ولذلك نجد حالماً مشهوراً بين علماء الترجمة (وهو يوجين نايدا) يقدم نظريته العامة عن الترجمة في سنة ١٩٦٤ ، ويجاري العالم السابق في استخدام المصطلحين الأرسطويين ، مع استبعاد فكرة التطابق أو التكافؤ الكامل بين الترجمة والأصل . صحيح أن المترجم يسمى إلى الوصول إلى أقرب تكافؤ ممكن ، ولكنه يسمى إليه عن طريقين مختلفين يميزان نوعين مختلفين من الترجمة : فهناك التكافؤ الضروري أو الشكل من ناحية ، وفيه تتجه الترجمة إلى مطابقة شكل الرسالة التي يحتوى عليها الأصل مع مضمونها بحيث تصبح المقارنة بين هذه الرسالة كما وردت في لغة الهدف أو المصعب (أي اللغة المنقول إليها) وبينها في لغة المصدر أو المنبع (أي اللغة المنقول منها) وسيلة لتحديد مستوى صحة الترجمة ودقتها^(١٨) . أما النوع الآخر من التكافؤ فهو الذي يصفه بالتكافؤ «الدنيامي» (الفعال من جهة تأثيره على المتلقي) ؛ وهو لا يتم بتوازي (أو تعادل) الرسالة في لغة الهدف مع أصلها في لغة المصدر ، وإنما يتجه اهتمام المترجم في هذه الحالة إلى أن تكون العلاقة «الدنيامية» التي تربط المتلقي بالرسالة المتضمنة في النص المترجم هي العلاقة نفسها التي كانت تقوم بينها وبين متلقيها في النص الأصل ، أو نرفي - على الأقل - إلى مستواها ، بحيث تثير في نفس القارئ انطباعات مماثلة للانطباع الذي أثاره الأصل في قارته ، مهما ابتعد به الزمان والمكان أو اقترب ، وتحقق التواصل الذي هو غاية كل ترجمة أدبية أصيلة لا تقف عند حدود النقل الحرفي أو النحوي والدلالي الجماد .

ويوضح «هولمز» في كتابه السابق الذكر عن «طبيعة الترجمة» (ص ٩١) القاعدة الواجب التزامها في ترجمة الشعر بوجه خاص عندما يحدد أربعة طرق لترجمة الشعر شعراً :

(أ) طريقة محاكاة الشكل التي تحافظ على شكل الأصل بقدر طاقة المترجم . وطبيعي أن هذه المحاكاة لا يصح أن تكون آلية مصطنعة (كما فعل ريكتر في ترجمته لمقامات الحريري بالتزام السجع الغريب على قارئه الألمان مثلاً) ؛ إذ ينبغي على المترجم - كما يقول الناقد ك. رايس في كتابه عن إمكانات نقد الترجمة وحدوده - أن يستلهم النص الأصل بحيث يتخير الشكل الملائم له في لغته التي يترجم إليها ، لإثارة الانطباع الذي أثاره الأصل في نفس قارئه^(١٩) .

(ب) طريقة الشكل المماثل ، التي تسمى إلى صلب القصيدة المترجمة في شكل مماثل - في وظيفته التي يؤديها في تراث اللغة المنقول إليها - لوظيفته في التراث الأدبي واللغوي في اللغة الأصلية المنقول عنها .

(ج) نبى طريقة الشكل «العضوي» ، التي لا تنطلق في الترجمة من الشكل الأصل ، بل من المادة الدلالية التي تتخذ أشكالها الشعرية المناسبة مع تقدم الترجمة .

(د) نبى الشكل «الخارجي» ، بحيث يجعل المترجم من قصيدته «البعدي» قصيدة لم يتضمنها شكل القصيدة الأصلية ولا مضمونها .

على حدة ، مع ما يتطلبه هذا من تحليل للترجمة في مجملها ومدى توفيقها أو إخفاقها في نقل «رسالة» الشاعر مع سياقاتها الأدبية والفنية والحضارية والتاريخية . . . إلخ ، ثم تحليلها بصورة تفصيلية لبيان مدى أمانتها وجمالها معاً ، والتزامها أو عدم التزامها «بخصوصيات» النص العربي من تعبيرات اصطلاحية وأجواء حضارية وثقافية ، وتلوينات شعبية ودينية وتراثية . . . إلخ - لما كان هذا التحليل متعلّواً في حالتنا هذه التي نقلت فيها قصائد عربية إلى لغة حديثة غير شائعة الاستعمال بين متفهمينا ، فإننا سنقتصر على الإجابة عن الأسئلة التالية : لماذا اختار المترجم هذه القصائد بصفة خاصة ؟ وما دلالة اختياره ؟ وهل وفّق في ترجمتها أو «إعادة إنتاجها» بصورة تجمع بين الأمانة والجمال ، وتضيف إلى التراث الأدبي عند المتلقين أمصالاً فنية مستقلة وناضجة ، أم اكتفى بتوصيل معانيها وأفكارها ومضمونها العام بغير أن يفقد نفسه بتشكيلها الفني أو بشكلها الخارجي أو الداخلي ؟ وإذا كان قد سار في ترجمته على منهج معين ، فما هذا المنهج الذي يمكن أن نستشفه من ترجمته وثقافته ووجهة نظره الفردية والعمامة (أيدولوجيته) وأعماله السابقة من ترجمات ودراسات نقدية ؟ وأخيراً ما دلالة هذه الترجمة وأماثلها هل طيبة حياتنا ونضالنا وهمومنا وآمالنا وأسلوب وجودنا في العالم في لحظةنا التاريخية الراهنة ؟ وما الأهداف التي تناط بعملية الترجمة منظوراً إليها نظرة واسعة بوصفها عملية إلهام وتواصل وإقامة جسور ثقافية وحضارية بيننا وبين الآخرين ، يمكن أن تعزز ثقتنا المتفددة في أنفسنا ، واحترام العالم لنا ؟ وقبل التصدي لهذه الأسئلة لابد أن نبدأ بالقصائد نفسها ونحاول الوقوف على العوامل المشتركة بينها - مع الاعتراف بما لكل منها من استقلال ذاتي كاف بما هي أعمال ونماذج متميزة داخل نطاق عالم شاعري مستقل أيضاً ومتميّز . إنها في مجموعها تسع قصائد متفاوتة في الطول والقصر ، الخمسة من رواد التجديد في شعرنا العربي المعاصر . وهي على الترتيب : «سوق القرية» من ديوان (أباريق مهشمة) ، و«سفر الفقر والثورة» لعبد الوهاب البياتي (وقد اكتفى المترجم بنقل مقطوعتين من مقطوعاتها الست) ، و«الناس في بلادى» و«مذكرات الصوفي بشر الحافي» للمرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور ، و«موسميات الإسكندرية» و«بطاقة»^(٢٢) للشاعر أحمد عبد المصطفى حجازي ، و«وصلة» و«السري» (من ديوان المهد الآن) للمرحوم الشاعر أمل دنقل ، وست مقطوعات مختارة من «حساسيات» ديوان «ممزوفة لدرويش متجول» للشاعر محمد الفيتوري .

لا جدوى من الاستدراك هنا والتساؤل عن السبب الذي جعل المترجم يفضل شعراء كباراً مثل السيّاب وأدونيس وخليل حاوي وغيرهم ، فعلياً - بدلاً من الخدش بالظنون - أن نتجه إلى العناصر المشتركة بين هذه القصائد ، تمهيداً للإجابة عن السؤال الذي طرحناه عن دلالة اختيارها للترجمة . ويمكننا أن نجمل هذه العناصر المشتركة - بغیر دخول في الفروق التفصيلية بينها - على النحو التالي :

وحدة الشاعر ومعاناته في عالم متداعٍ منهار ، وتصويره المباشر أو غير المباشر «للعالم الضد» الذي يتنظر بزوغه من بين أنقاض ذلك العالم الأبل والأيل للسقوط ، والأمل العنيد المتشبث بالحلم «بمدن الغد» التي ستحققها الثورة الحقيقية بعد التجربة المريرة - التي قاسمها الجميع - من الثورات المحبطة ، وما يربط بهذا الحلم من الإيمان

بالبعث والتجديد (صعود أورفيوس من كهفه السفلي ليخلص العالم بالشعر والغناء ؛ تجديد عشتار للخصب والحياة في المدن الميتة ؛ انتظار ميلاد «الإنسان الإنسان» بعد زوال دولة الإنسان الأدنى والإنسان الكلب والإنسان الثعلب . . . إلخ ، وانتظار عودة السفن التي أضاءت من بعيد ثم اختفت) ؛ تقمص الشاعر العربي المجدد رداء الشاعر المنتبىء والمخلص والشهيد الذي لا يتردد عن تقديم نفسه وجيله قرباناً للحلم المقدس بالغد البعيد والثورة الموعودة ؛ معظم القصائد تحيا في أجواء الأسطورة وتستدعي شخصيات ورموزاً أسطورية مثل أورفيوس وعشتار ، حتى أباننا الذي في المساحات والسرير - في قصيدة أمل دنقل - يكتسب بعداً أسطورياً ، وكذلك البغي التي تحشد أسطورة البطل الضائع في قشيدة بلا إطار ، ونبدأ دون دقة وتنتهي بلا ستارة - فضلاً عن «خليل» التقدم والعيش معاً ، الذي يرفع قبضته احتجاجاً على تقدير السماء في قصيدة صلاح عبد الصبور الشهيرة «الناس في بلادى» ؛ الطابع القصصي والدرامي والحواري - سواء مع الذات أو الآخر أو المجهول - الذي يميز شعرنا الجديد ويظهر حتى في القصائد التي تقدم لوحات مكثفة لواقع يتعتم تجاوزه ، كسوق القرية وسوق بغداد ، أو للحكمة الشعبية والتأملية التي تدور على لسان هم مصطفى أو بيدبا الحكيم مع الملك دسليم ؛ ظهور الشاعر في صورة الناثر أو مناجاته للناثر المنتظر ، سواء أكان يرتدى مسح الكاهن الأسطوري أو يتحصن بدرع المناضل الأيديولوجي أو يتدثر بعباءة هاملت الوجودية ويصرخ في مواجهة تلال الخرافة والتحلف والعجز ومآسى الاستبداد والطغيان الدموية . . . إنه البطل البائس المزعق الذي يحاول أن يقفز فوق أسوار «الموت في الحياة» ويخرج من شبكة الحضارة المازومة لكي يبدد الصمت الخافق ويروح للريح بأننا لم نزل أحياء .



لماذا اختار «ناجي نجيب» هذه النصوص على وجه التحديد لينقلها إلى المتلقى الألماني ؟ في تقديرنا أننا لن نجد الإجابة الملائمة عن هذا السؤال ؛ فالاختيار في النهاية أمر يفرضه الذوق والموقف والثقافة العامة . وقد كان في نيته رحمه الله - كما حدثني بذلك ذات مرة - أن يضيف نصوصاً شعرية أخرى إلى هذه القصائد ، ويقدم لها يتمهيد مناسب عن ظروف تطور الشعر العربي والحركة الشعرية الجديدة وشروطها التاريخية والاجتماعية . ولما كان الموت لم يمهله لتحقيق هذا الأمل والأمال الأخرى التي كانت معقودة عليه ، فسوف نكتفي بتقديم الإجابة الممكنة عن السؤال المطروح من خلال النظر في مؤلفاته وترجماته السابقة عن الأدب العربي الحديث ، واتجاهه الفكري والعلمي بوجه عام .

كان ناجي نجيب - رحمه الله - في السنوات العشر الأخيرة من حياته منصرفاً بكل طاقته لإتمام رسالته (أو أطروحته) الجامعية التي يسميها الألمان رسالة التأهيل Dr. Habil للتعليم الجامعي عن التاريخ الاجتماعي للأدب العربي الحديث في مصر . وكانت هذه الرسالة - التي لم يقدر له أن يتمها أشبه بمنجم خرجت منه كنوز كثيرة ؛ دراسات عن رفاة الطهطاوي وكتابه تخلص الإبريز ، وعن كتاب رحلة علم الدين للشيخ علي مبارك^(٢٣) ، ودراسات مختلفة عن أدب نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقي ويوسف إدريس وصلاح عبد

إلى الترجمة المبذولة من ناحية أخرى ، وإنما يحاول بتواضع وبساطة أن يوجد المعادل الممكن للقصيدة العربية ، وينقلها إلى النثر الحر - الذى لا يخلو من الشعرية - للشاعرية - دون أن يضطر إلى الحذف أو الإضافة أو التصرف المخل بأية صورة من صور (التى يحددها الأستاذ «نايڤ» فى ثلاثة : إسقاط خبر ، وإضافة خبر ، وتحريف خبر ، بجانب الافتعال والمعاظلة سعياً وراء التكافؤ الشكل الذى سبق أن تحدثنا عنه ، أو حتى التكافؤ المعنوى . . .) صحيح أن الكثير من عناصر الجمال فى القصيدة العربية قد ضاع فى الترجمة الألمانية ، كالوزن والقافية السداسية والمجانسة والتجانس الصوتى الاستهلالى^(٢٧) (خصوصاً فى قصيدى أمل دنقل) ، وهذا شيء لا بد أن يأسف له القارئ العربى الذى يعرف الأصل ويندوق موسيقاه وتوافقاته الصوتية التى تنعكس بغير شك على السياق المعنوى والبنية الصورية واللغوية .

ولكن حزنه على هذا الفقد سيكون أخف بكثير من غضبه على أى تشكيل متفعل فى اللغة المنقول إليها ، يمكن أن يثير استنكار المتلقى الألمانى إن لم يثر سخرية . ولذلك نعتقد أن ناجى نجيب قد نجح فى تجنب الأخطاء والأخطاء التى تقع فيها الترجمة الأدبية عادة ، كالدقة المفرطة أو عدم الدقة ، والمبالغة فى التصرف الحر إلى حد الإساءة إلى النص والمعنى الأصل ، وعدم التوازن فى الأسلوب (كالتذبذب فى النص الواحد وربما فى المقطوعة الواحدة بين الفصحى الرفيع أو الموهلة فى القدم ولغة الحديث اليومى والخبر الصحفى التى يمكن أن يهبط إلى درك الابتذال . . .) . لقد وجه كل همه إلى روح النص ، ولهم مغزاه ومضمون رسالته ، واستوحى سياقاته التى تضمه وتلف حولها فى دوائر تتسع شيئاً فشيئاً من بؤرة القصيدة إلى عالم الشاعر وحضارته وبنيته ورؤيته للمستقبل ووجهة نظره الفكرية والكونية والاجتماعية والسياسية . . . وباختصار «قوية» شاعرنا المجدد ، يستوى فى ذلك أن تكون بالية عبثة ، أو مناضلة مؤمنة يبعثها وهودها من الخفى ، أو ملتصقة فى أثواب الحكمة وضباب الرؤية المتنافرين بنية والصورية المثالة إلى حد العدمية .

لم تكن مهمة ناجى نجيب فى ترجمة هذه القصائد مهمة سهلة ، فقد واجه المشكلات التى تنجم أولاً عن عدم تجانس (أو تكافؤ) المادة اللغوية فى لغتين من عائلتين مختلفتين ونظامين لغويين وعروضيين مختلفين ، كالعربية والألمانية ، فضلاً عن الصعوبات التى تواجه محاولة نقل «سياقات» تاريخية واجتماعية ودينية وشعرية ، وأنماط تفكير وسلوك ، وتعبيرات اصطلاحية ، وتركيبات لغوية وفنية ، وأسلوب وجود بأكمله ، من حضارة وتراث وتقاليد أدبية ، إلى حضارة وتراث وتقاليد مختلفة إلى حد لا يمكن معه التواصل أو بغضى - على الأقل - إلى إساءة الفهم فى أحيان كثيرة . لكن ناجى نجيب هو ابن الثقافة العربية قبل كل شيء ، مهتماً بكن من تخصصه فى الأدب الألمانى والإنجليزى ، وافتقاره إلى الدراسة المنهجية للأدب العربى وتاريخه وحلومه المختلفة . ولا شك فى أنه كان فى كل ترجماته الشعرية والشعرية أقدر كثيراً من مترجم المانى آخر يمكن أن يتصدى للأعمال ذاتها التى ترجمها دون أن يملك حاسة التفهم والتعاطف مع هذه النصوص وتجربتها مع كل سياقاتها الممكنة «من الداخل» . ولذلك نستطيع أن نقول باطمئنان إن التوفيق قد حالفه فى ترجماته الشعرية والنثرية ، فاستطاع أن يقوم بدور الوسيط الناجح بينها وبين المتلقى الألمانى الغربى عنها ، وأن ينقل المعنى العام ومعه الكثير من العناصر الفنية

الصورية^(٢٨) . وإذا أضفنا إلى هذا إسهامه الرائع بترجمة أعمال متنوعة من أدبنا الحديث ، فى القصة القصيرة والرواية والمسرح بوجه خاص ، إلى الألمانية ، صدرت من «دار الشرق» التى لم تلبث أن أغلقت أبوابها بعد سنوات قليلة من بداية نشاطها الذى قام فيه بالدور الأكبر (وقد ظهرت بعض هذه الأعمال المترجمة فى طبعات مزدوجة نشر فيها النص العربى فى مواجهة الترجمة الألمانية) ، وإذا عرفنا بعد ذلك أنه درس الأدب الإنجليزى فى مطلع حياته بجامعة القاهرة ، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة برلين الحرة برسالة عن الأدب الروائى للسويسرى وروبرت فالزور (نشرت بالألمانية) ، وأنه أسهم فى تدريس اللغة العربية والأدب العربى الحديث فى معهد الدراسات الإسلامية بجامعة برلين الحرة تحت إشراف المستشرق الكبير «فريتس شتيتات» (المعروف بدراساته وبحوثه عن تاريخ العرب الحديث وجذور القومية العربية ومشكلة فلسطين وتطور نظام التعليم فى مصر ، بجانب مقالاته من جوانب مختلفة من الفكر والتاريخ الإسلامى ، وعن بعض الأعمال الروائية العربية المعاصرة ، مثل أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ، وطواحين بيروت لتوفيق يوسف حواد) - إذا تذكرنا هذا كله وأضفنا إليه رؤيته «التقدمية» بوجه عام ، وتبنيه - باعتدال وبغير تزمت أو تطرف - للمنهج التاريخى والاجتماعى (المادى) فى دراسة الأدب ، وتطبيقه هذه الرؤية وهذا المنهج القائم على «اجتماعية الأدب» فى دراساته المذكورة وفى المقدمات والتعليقات التى زود بها ترجماته التى تشهد على المستوى الرفيع الذى بلغه أسلوبه وتعبيره بالألمانية - إذا تذكرنا كل ما سبق استطعنا أن نذكر سر اختياره للأعمال المتميزة التى ترجمها إلى الألمانية^(٢٩) ، ومنها هذه القصائد التى نتحدث عنها .



ونتفل الآن إلى السؤال الثانى من أسألتنا السابقة عن مدى توفيق ناجى نجيب فى ترجمة هذه القصائد . لا شك أنه واجه الإشكالية الأساسية التى تواجهها عملية الترجمة منذ شيسرون إلى العصر الحاضر ، والصراع الرئيسى الذى خاضته الترجمة الأدبية بين «الحرفية» التى تتفقد بالنص الأصل كلمة بكلمة (وكانت هذه هى القاعدة المقدسة عند القدماء) والتصرف الحر الخلاق الذى يضع قيمة الجمال فى المقام الأول (وهى القاعدة التى سار عليها المترجمون الغربيون من العصر الوسيط حتى القرن الثامن عشر) . ولقد دار هذا الصراع باختصار بين التزام المترجم بالأمانة اللغوية ، وحرصه على الجمال ومقتضياته الشكلية والإبداعية . غير أن الخبرة المتراكمة عبر الأجيال والمدارس والاتجاهات قد بينت أن المشكلة الحقيقية تكمن فى ضرورة الالتزام بالجانبيين معاً ، بحيث تجمع الترجمة بين الأمانة والجمال ، بين الانضباط الدقيق الذى يراعى سياق النص فى مجموعه (لغوياً وحضارياً وتاريخياً واجتماعياً . . . إلخ) والحساسية الفنية والشعورية التى تعيد إنتاج «الرسالة» الأصلية بكل خصائصها الجمالية بصورة عضوية حية ، معادلة أو مكافئة لها بقدر الإمكان^(٣٠) .

لم يكن ناجى نجيب شاعراً فى لفته «الأم» ولا فى اللغة التى ترجم إليها ببراعة ودقة وإتقان . لذلك لا أعلن أنه غنى كثيراً بمواجهة معضلات ترجمة الشعر مع الاحتفاظ بروحه وشاعريته ، ولا أعتقد أنه سمح للشعائر المتداول عن استحالة ترجمته بأن يخذله أو يبطئ منه . لقد اختار الطريق الوسط الذى لا ينجح للحرفية من ناحية ، ولا يطمح

حكّ جلدك مثل ظفرك ، هل يصلح العطار ما أفسد الدهر ، ولو كان
الفقر إنساناً لقتلته ، وهل أشكها نفع الطيور) قد تركت بغبر شرح أو
تعليق (فضلاً عن التصرف الشديد في المثل الأخير الذي ترجمه بما معناه
أن الريش والطيور متلازمان !) ، أما الشعراء أنفسهم فقد كان من
الضروري إضافة نبذة دالة على حياتهم ودواوينهم وتطور شعرهم
وفكرهم . لكن هذه وغيرها هي كما يقال هنات هينات ، ولا شك في
أن المترجم كان سيعمل على تداركها لو قدر له أن يكمل هذه المجموعة
بمختارات أخرى تظهر بين دفتي كتاب يرسم خارطة الشعر العربي
الجديد ، ويلقي الضوء على ظروف نشأته وتطوره وتسرع اتجاهاته
وسائر العوامل والتناقضات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي
جعلته مجسداً حياً وشجاعاً لضرورة التغيير والتحديث والتطوير لكل
جوانب حياته وعلاقاتنا بماضيها وحاضرنا ومستقبلنا . . .

●

وأخيراً . . . هل وصلت الرسالة التي أرادت هذه القصائد
توجيهها ؟ هل شعر القارئ الألماني بمضمونها ودلالاتها على تجربتنا
بالوجود وصراعنا مع قوى الظلام والقهر التي تتربص بنا في الداخل
والخارج ؟ وهل بلغ التوصل حد التكافؤ الممكن مع النص الأصلي ،
ولا نقول التكافؤ الكلي ، لأنه - كما رأينا - ضرب من المحال ؟ إن
الجواب عن هذه الأسئلة مرهون بتكاتف أولئك الشهداء المجهولين
والعاملين في صمت^(٧٨) من أبناء أمتنا لتوصيل أمثال هذه الرسالة
بالألمانية وغيرها من اللغات إلى العالم ، لعله أن يعرفنا بقدرنا وبحبنا .
وسلام على ناجي نجيب والعاملين الصامتين وسط ضجيج
الأدهاء المجهوفين والأبطال الكذابين !

نقلًا أمينًا لا يلجأ إلى التزيّد ولا إلى التحريف ، وأن يقرب النص مع
«خصوصياته» وألوانه بالطريقة التي بينها «جوته» في كلامه عن النوع
الثاني من أنواع الترجمة التي سبق ذكرها ، بحيث «وضع القارئ
الألماني في ظروف النص الأجنبي وأحواله» (وهو هنا النص العربي) ،
وبذل كل جهده في استيعاب الحس العربي والتعبير عنه تعبيرا يلائم
الحس الألماني . ولا بد هنا من القول بأن حياته مدة تقارب ربع قرن من
الزمان في مدينة برلين (الغربية) ، وتشربه اللغة والأدب والحس الألماني
في حياته اليومية والعلمية ، ووجهه بالمناهج الحديثة في درس النص
الأدبي وتحليله وتفسيره وتفهمه - كل ذلك قد ساعده على أن يقوم بدور
الوسيط الناجح الأمين كما أسلفت القول ، وأن يذهب في ترجماته
الحدود والحوجز المصطنعة بين المترجم من ناحية والمفسر والشارح
والمعلق من ناحية أخرى ، بحيث قدم للقارئ الألماني نماذج من
التفكير والشعور المرتبطة بتجارب مرحلة من أحلك مراحل التاريخ
العربي ظلاماً ، وأغناها بالأزمات وخيبات الأمل ، وبالكفاح
والطموح على الرغم من كل شيء

قد تكشف المراجعة الدقيقة للترجمة مع مضامنها بالنصوص
الأصلية للقصائد عن أخطاء كان من الممكن تلافيها ، أو نواقص كان
من الممكن إصلاحها وتداركها ، أو ثغرات كان من الضروري
ملؤها . فقصيدة «السيرة» لأمّل دنقل كانت بحاجة إلى تفهيد يشرح
ظروف كتابتها ، والمرضى العضال الذي هدّ صاحبها ، وبعض
الشخصيات والرموز الأسطورية التي استعدها الشعراء لم تكن عند
المتلقي الألماني بالوضوح ذاته عند المتلقي العربي (مثل بيدبا وديشليم
وعشّار ورع) ، والأمثال والحكم والتعبيرات الاصطلاحية (مثل ما



● ● الترجمة الألمانية للقصائد المختارة :-

● ● نصوص القصائد المختارة من شعرنا الجديد :-

□ Abd al-Wahhab al-Bayyati

□ عبد الوهاب البياتي :

Das Buch der Armut und der Revolution

سِفَرُ الْفَقْرِ وَالثَّوْرَةِ

1

١

Aus der Tiefe rufe ich dich, meine Zunge ist verdorrt,
meine Schmetterlinge sind auf deinem Mund verbrannt.
Ist dieses Eis von der Kälte deiner Nächte?
Ist diese Armut Gunst deiner Hände?
Vor dem Tor der Nacht

من القاع أناديك
لسان جفّ واحترقت
لرشات على لسانك .
أهذا الثلج من برد لياليك ؟
أهذا الفقر من جود أيديك ؟
على بوابة الليل

wetteifert ihr Schatten mit dem meinen,
 hungrig und nackt auf dem Feld kauern
 und mich verfolgend bis zum Fluß.
 Ist dieser stumme Stein von meinem Grab?
 Ist diese Zeit, gekreuzigt auf den Märkten, Zeit meines Lebens?
 Bist du es, meine Armut?
 Ohne Gesicht, ohne Heimat.
 Bist du es, meine Zeit?
 Dein Gesicht zerkratzt den Spiegel.
 Dein Gewissen starb unter den Füßen der Huren.
 Deine armen Verwandten
 haben dich verkauft an die Toten unter den Lebenden.
 Wer wird den Toten etwas verkaufen?
 Wer wird das Schweigen zerreißen?
 Wer von uns
 ist der Held seiner Zeit, daß er unsere Worte wiederholt?
 Wer wird es dem Wind anvertrauen,
 ihm zuflüstern,
 daß wir noch leben?
 Ist dieser tote Mond
 auf dem Pfahl der Dämmerung, auf dem Zaun eines Gartens
 ein Mensch?
 Beraubst du mich?
 Verläßt du mich?
 Ohne Heimat, ohne Leichentuch?
 Ach, einst waren wir jung, und es war . . .
 Wäre die Armut ein Mensch,
 ich hätte ihn getötet und von seinem Blut getrunken.
 Wäre die Armut ein Mensch?

يسابق ظله ظل
 ويقبح ساخياً حريان في الحقل
 ويتبعني إلى النهر
 أهذا الحجر الصامت من قبري ؟
 أهذا الزمن المصلوب في الساحات من عمري ؟
 أهذا أنت يا فكري ؟
 بلا وجه ، بلا وطن ،
 أهذا أنت يا زمني ؟
 يخذش وجهك المرأة
 ضميرك تحت أحذية البغايا مات
 وباحك أهلك الفقراء
 إلى الحق من الأحياء
 فمن سيبيع للموت ؟
 ومن سيهدد الصمتا ؟
 ومن منا
 شجاع زمانه ليحمي ما قلنا
 ومن سيبيع للريح
 بما يوحى
 بأننا لم نزل أحياء ؟
 أهذا القمر الميت إنسان
 على سارية الفجر ، على حائط بستان ؟
 أنسرقني ؟
 أنسرقني ؟
 بلا وطن وأكفان
 صفاراً آه قد كنا ، وقد كان . .
 لو أن الفقر إنسان
 إذن لقتلته وشربته من دمه ،
 لو أن الفقر إنسان .

Ich rief die abfahrenden Schiffe,
 den auswandernden Schwan,
 eine regnerische Sternennacht,
 die Blätter des Herbstes, die wachen Augen,
 alles, was war und was sein wird,
 das Feuer, die Äste,
 die verlassene Straße,
 die Wassertropfen, die Brücken,
 den zerschellten Stern,

ناديت بالبوأخر المسافرة
 بالجمعة المهاجرة
 بليلة ، رهم النجوم ، ماطرة
 بورق الخريف ، بالعيون
 بكل ما كان وما يكون
 بالنار ، بالفصول
 بالشارع المهجور
 بقطرات الماء ، بالجسور
 بالنجمة المحطمة

die greisen Erinnerungen,
die Uhren der dunklen Häuser,
das Wort,
die Feder des Künstlers,
den Schatten und die Lichter,
das Meer und den Kapitän.
Ich rief sie an:
Laßt uns brennen,
daß Funken von uns sprühen,
die den Schrei der Rebellierenden erhellen
und den Hahn wecken, der an der Mauer starb.

بالذكريات المُرمة
بكل ساحات البيوت المظلمة
بالكلمة
بريشة الفنان
بالظل والألوان
والبحر والربان
أن نحترق
لنتطلق

منا شرارات تضئ صرخة الثوار
رتوقظ الديك الذي مات على الجدار

Orpheus' Abstieg in die Unterwelt

هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي

Das Gebet des Windes in Assur und der Ritter in eiserner Rüstung,
unbesiegt stirbt er im Krieg,
und die Asche wird in den Kerkern zerstreut,
unter den Mauern der Nacht.
Auf fliegt der mythische Stier,
mit seinem Horn durchbohrt er die Sonne, die der Priester ans Dach der Welt
gehängt hat.

Die Sänger sind Zeugen,
nieder gebeugt zum Feuer, das die Hirten am Horizont entzündeten.

- Städte werden im Exil geboren, andere unter dem Meer, andere versinkt
der Grund ihrer Nächte.

Und die Menschen schlafen ohne Gräber in ihren Gewölben
wie Vögel an einer Mauer aus Licht.
Auf meiner Stirn trage ich sie von einer Zeit zur anderen,
ich trage ihre zerrissenen Kleider, ich blase die Flöte des Lebens.

- Deine Wunden sind ausgeblutet bis zum Tod, am Anfang der Geschlechter
und in der Eiszeit.

Warum bist du in der Höhle allein?

Du malst den mythischen Stier mit Feuer auf die Wände und bedeckst dich
mit den Lumpen des Ausgestoßenen.

صلوات الربيع في آشور

والفارس في درع الحديد

دون أن يهزم في الحرب يموت

ويُذرى في الدبابيس رماداً وثبور

تحت صور الليل والثور الخرافي يطير

ناطحاً في قرنه الشمس التي حلقها الكاهن

في سقف الوجود

والمغنون شهود

وإلى النار التي أوقدها الرعيان في الألق سجد

- مدن تولد في المنفى وأخرى تحت قاع البحر

أو قاع ليلها تغور

وينام الناس في أسحارها دون قبور

كالمصافير على حائط نور

وأنا أحملهم فوق جبيني من عصور لعصور

أرتدى أسماهم ، أنفخ في ناي الوجود

- نزلت كل جراحاتك ، حتى الموت ،

في فجر السلالات وفي عصر الجليد

فلماذا أنت في الكهف وحيد ؟

ترسم الثور الخرافي على الحدران بالنار

وتلف بأسمال الشره

حاملاً غصلة شتر الشمس تبيها ،

ونبكي المستحيل

حالة خير الليالي بالرحيل

وبشجان عصور يولد الإنسان فيها من جديد

- ولماذا أنت في المنفى مع الموت وأوراق الخريف ؟

Du trägst die Locke der Sonne und weinst um sie und um das Unmögliche,
nächtelang träumend von der Fahrt,
von den Ufern der Zeit, da der Mensch neu geboren wird.

- Warum bist du im Exil mit dem Tod und den Blättern des Herbstes?
Du trägst ihre Lumpen; zu allen Zeiten erstehst du neu,
in den Strohhaufen nach der Nadel suchend, fiebernd, ausgestoßen.
Dein Haupt: die Dornen, deine Sohlen: das Eis.

- Vergeblich schreist du, die Nacht ist lang,
das Schreiten ihrer Stunden in den Ameisenstädten eine endlose Qual.
- Ruft dich Astarte aus dem Grabe, streckt sie die Hand aus, so schmilzt das
Eis; im Augenblick fliegen die Zeiten vorbei, die Nacht vergeht, die Dämme
stürzen ein.

Der Tote in seinem Leichentuch schreit auf wie ein neugeborenes Kind,
der Priester hat ihn mit Brot und reinem Wasser gesegnet.

- Ach, wie einsam sind meine Nächte an den Mauern Assurs mit dem Tod
und den Blättern des Herbstes.
Ich steige auf aus ihrer Unterwelt zum Licht und zum fernen Morgen;
aus dem Tod erstehe ich in eiserner Rüstung.

- Du mythischer Stier, auf den Rauchwolken der großen Städte fliegend,
du heiliges Licht.
Vergeblich schreist du, die Welt stirbt in den Dingen, in den Steinen und im Fleisch.
Die jungen Mädchen, die Schmetterlinge, das Spinnengewebe,
die Kulturen sterben aus.

- Vergeblich hältst du den Faden des Lichtes durch alle Zeiten,
in den Strohhaufen nach der Nadel suchend, fiebernd, ausgestoßen.

ترتدى أسماهم ، تُبعث في كل المصور
باحثاً في كُوم القش ، عن الإبرة ،

محموماً ، طريد

تاجك : الشوك ، ونملاك : الجليد

- حيثاً تصرخ فالليل طويل

وعطاً ساعاته في مدن النمل حريق

- كلما نادتك حشرات من القبر ومدّت يدها ،

ذاب الجليد

وانطوت في لحظة كل المصور

وإذا بالليل يهوار وتهاير السدود

وإذا باليت المدرج في أكفانه بصرخ

كالطفل الوليد

بعد أن باركه الكاهن بالخبز وبالماء الطهور

- آه ما أوحش ليلان على أسوار آشور

مع الموت وأوراق الخريف

وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور

والفجر البعيد

مبتاً أبعث في درع الحديد

أيها النور الخرافي الذي فوق دخان المدن الكبرى يطير

أيها النور الشهيد

حيثاً تصرخ فالعالم في الأشياء والأحجار واللحم يموت

والصبايا والفرشات وبيت العنكبوت

والخطبات ثوت

- حيثاً تمسك حيط النور في كل المصور

باحثاً في كُوم القش عن الإبرة ، محموماً ، طريد .

Der Dorf-Suq

Sonne, ausgemergelte Esel, Fliegen.

Alte Soldatenstiefel

gehen von Hand zu Hand.

Ein Bauer starrt ins Leere:

„Anfang nächsten Jahres

habe ich bestimmt die Hände voll Geld,

... ich werde die Stiefel kaufen.“

Das Krähen eines entflohenen Hahns,

und ein kleiner Heiliger:

„Nichts kratzt deine Haut so gut wie dein eigener Nagel.“

„Die Straße zur Hölle ist kürzer als der Pfad zum Paradies.“

Die Fliegen,

سوق القرية

الشمس ، والخمر الهزيلة ، والذهب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي ، وفلاح يخلق في الفراغ :

ولي مطلع العام الجديد

يداي تمثلتان حتماً بالتقود

وسأشتري هذا الحذاء

وصباح ديك قر من قفص ، وقديس صغير :

وما حك جلدك مثل ظفرك

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب ، والذهب

والحاصدون المتعبون

erschöpfte Erntearbeiter:
„Sie haben gesät, aber wir aßen nicht.
Geduldig säen wir, und sie werden essen.“
Die Heimkehrer aus der Stadt:
„Was für eine blinde Bestie!
Ihr Opfer sind unsere Toten.
Die Leiber der Frauen,
die gutmütigen Träumer.“
Das Gebrüll der Kühe,
Die Händlerin mit den Armreifen und Düften.
Wie ein Mistkäfer kriecht sie umher:
„Meine liebe Lerche! Oh Sodom!
Was die wütende Zeit zerstört,
kann der Kräutrhändler nicht wiederbringen.“
Schwarze Gewehre, ein Pflug,
ein niedergebranntes Feuer.
Ein Schmied mit rotgeränderten Augen,
mit dem Schlaf ringend:
„Federn und Vögel gehören zusammen.“
„Tränen und Sünden spült kein Meer fort.“
Die Sonne steht hoch am Himmel,
Die Obsthändlerinnen packen die Körbe zusammen:
„Sterne sind die Augen meines Geliebten,
ein Frühlingsrosenbeet ist seine Brust.“
Der verlassene Suq, die kleinen Läden.
Und Fliegen,
die die Kinder jagen.
Der ferne Horizont.
Das Gähnen der Hütten im Palmenhain.

«زرعوا ، ولم تأكل
ونزرع ، صافرين ، فيأكلون»
والعائدون من المدينة : يا لها وحشاً ضريع :
صرعاه موتانا ، وأجساد النساء
والحاملون الطيبون ،
وعوار أبقار ، وبائعة الأساور والمطور
كالخنساء تدب : «فترن العريضة ، يا سديم !
لن يصلح المطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»
وبنائق سود ، ومراث ، وفار
نحبو ، وحذاء براود جفته الدامي النعاس :
«أهدأ هل أشكاهما تقع الطيور
والبحر لا يقرى هل شغل الخطايا ، والدموع ،
والشمس في كبد الساء
وبائعات الكرم يجمعن السلال :
«هنا حبيبي كوكبان
وصدره ورد الربيع ،
والسوق يفر ، والحوانيت الصغيرة والذهب
يصطاده الأطفال ، والألق البعيد
وثواب الاكواخ في غاب النخل .

□ Salah 'Abd as-Sabur:

□ صلاح عبد الصبور :

Die Leute in meinem Land

الناس في بلادي

In meinem Gedicht „Die Leute in meinem Land“ (1955) erzähle ich die Geschichte eines Dorfes, das unter der erdrückenden Idee „Gott“ lebt. In seiner Vorstellung haftet dem Bild Gottes als Folge von Predigt und Strafandrohung etwas Unbarmherziges und Willkürliches an. Das Dorf saugt an dieser Idee, genießt sie und drückt die Augen zu vor der Realität seines armseligen, bitteren Lebens. Ein junger Mann jedoch erhebt seine Faust gegen den Himmel.
(Salah 'Abd as-Sabur, Mein Leben in der Dichtkunst, Beirut 1969, S. 82)

Die Leute in meinem Land sind reißend wie Habichte,
Ihr Sang ein Zittern des Winters auf den Spitzen der Bäume,
Ihr Lachen eine knisternde Flamme in trockenem Holz,
Ihre Schritte wollen in die Erde dringen;

Sie töten, sie stehlen, sie trinken, sie rülpsen,
Aber sie sind Menschen,
Und gutherzig, wenn sie zwei Handvoll Geld besitzen,
Und sie glauben an das Schicksal.

Am Eingang meines Dorfes sitzt Onkel Mustafa;
Er verbringt eine Stunde zwischen Abenddämmerung und Dunkelheit;
Um ihn sitzen stumm die Männer;

الناس في بلادي جارحون كالصقور
خناهم كرجفة الشتاء في فؤادة الشجر
وضحكهم يتر كاللهب في الحطب
خطاهم تريد أن تسوخ في التراب
ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يمشأون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتي نقود
ومؤمنون بالقدر

وعند باب قريبي يجلس عمي «مصطفى»
وهو يحب المصطفى
وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء
وحوله الرجال واجنون

Er liebt Al-Mustafa*.
Er erzählt ihnen eine Geschichte . . . eine Lebensweisheit,
eine Geschichte, die die Trauer des Nichts in den Seelen weckt
und die Männer schluchzen läßt.
Sie senken den Kopf
und starren
in den Abgrund der Furcht, der Leere und der Stille.
Was ist der Zweck aller Mühen, was ist das Ziel des Lebens?

O Gott!
Die Sonne ist dein Angesicht und der Halbmond dein Scheitel,
und diese unverrückbaren Berge dein unerschütterlicher Thron.
O Gott, dein Urteil ist Gesetz!
Herr Soundso herrschte und baute Burgen;
Vierzig Räume wurden mit glänzendem Gold gefüllt.
An einem stillen Abend kam zu ihm 'Izra'il**;
In der Hand hielt er ein kleines Heft.
Er streckte seinen Stab aus;
Mit dem Geheimnis der Worte „es werde“ und „es ward“.
In die Hölle trug man die Seele des Soundso.
(O Gott,
wie hart, wie streng du bist!).

Gestern besuchte ich mein Dorf, mein Onkel Mustafa war gestorben;
Sie legten ihn in die Erde.
Er hatte keine Burgen gebaut (seine Hütte war aus Lehm),
Hinter seinem Sarg liefen Männer
im alten Baumwoll-Gilbab wie er.
Sie nannten weder Gott, noch 'Izra'il**, noch das Wort „es ward“.
Es war ein Hungerjahr.
Am Eingang des Grabes stand mein Freund Khalsi,
der Enkel von Onkel Mustafa.
Als er dem Himmel seine Muskel zeigte,
blitzte in seinen Augen Verachtung;
Es war ein Hungerjahr.

*) Al-Mustafa, Beiname des Propheten Muhammed (mustafa: auserwählt).

**) 'Izra'il, Name des Todesengels.

يحكى لهم حكاية . . تجربة الحياة
حكاية تثير في النفوس لوحة العدم

وتجمل الرجال ينشجون

ويطرقون

يحدقون في السكون

في لجة الرعب العميق ، والفراغ ، والسكون

وما غاية الإنسان من أتعابه ، ما غاية الحياة ؟

يا أيها الإله !!

الشمس مجلاك ، والهلل مفرق الجبين

وهذه الجبال الراسيات هرشك المكون

وأنت نافذ القضاء أيها الإله

بني فلان ، واعلى ، وشيد القلاع

وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب النماح

وفي مساء واهن الأصداء جده عزريل

يحمل بين إصبعه دفتر أصغر

ومذ عزريل عصاه

يسر حركي (كُنْ) ، بسر لفظ (كان)

وفي الجحيم دُحرجت روح فلان

(يا أيها الإله . . .

كم أنت قاسٍ موحش يا أيها الإله) .

بالأمس زرت قريتي ، قد مات عمي مصطفى

ووسدوه في التراب

لم يبق القلاع (كان كوخه من اللبن) .

وسار خلف نمشه القديم

من يملكون مثله جلباب كان قديم

لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)

فالعالم عام جوع

وعند باب القبر قام صاحبي تحليل

حفيد عمي مصطفى

وحين مذ للسياه زنده المفقول

ماجت على عينيه نظرة احتقار

فالعالم عام جوع . . .

□ Salah 'Abd as-sabur

□ صلاح عبد الصبور :

Tagebuch des barfußigen Mystikers Blär

مذكرات الصوفي بشر الحافي

„Abu Nasr Blär ibn-Harīs studierte lange Hadīṭ (islamische Traditionswissenschaft), dann zog es ihn zur Mystik hin. Eines Tages ging er auf den Markt; die Leute jagten ihm Angst ein. Da zog er seine Sandalen aus, klemmte sie unter den Arm und rannte los, so daß keiner ihn einholen konnte. Das war im Jahre 227 H. (841 n. Chr.)“

1

Als wir uns dem nicht mehr fügten,
was Gott wollte,
hörte es auf zu regnen.
Kein Baum grünte,
keine Frucht wurde reif,
als wir uns nicht mehr fügten.

Als unser Lachen versiegte,
füllten sich unsere Augen mit Tränen.
Als wir keine Ruhe mehr fanden
auf dem großen Bett der Zufriedenheit,
schief grinsend auf weichen Pfühlen
ein boshafter Satan.

Er teilte mein Bett und umfing mich,
und schmiegte in meine Hand seine Hörner.

Als wir das Zentrum der Sicherheit verloren,
verlor seine Gestalt der Embryo im Leib.
Haar sprießt in den Augenhöhlen,
und Stirn und Kinn sind verknotet.
Eine Generation von Teufeln!
Eine Generation von Teufeln!

2

Gib acht, daß du nicht hörst!
Gib acht, daß du nicht siehst!
Gib acht, daß du nichts berührst!
Gib acht, daß du nicht redest!
Halt . . . !
Halt dich fest an der starken Schnur des Schweigens!

Der Schacht des Redens ist tief.
Doch die Hand ist schmal.

١

حين فقداننا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلثمع الأنهار

حين فقداننا الرضا

حين فقداننا الضحكا

نفجرت هيوتنا . . . بكاء

حين فقداننا هدأة الجنب

على فراش الرضا الرحب

نام على الوسائد

شيطان يفضي فاسد

معانق ، شريك مضجعي ، كأننا

قرونه على يدي

حين فقداننا جوهر البق

تشوهت أجنة الحبلى في البطون

الشعر ينمو في مغاور العيون

والذقن معقوفة على الجبين

جيل من الشياطين

جيل من الشياطين

٢

إحرص ألا تنمغ

إحرص ألا تنظر

إحرص ألا تلمس

إحرص ألا تتكلم

قف . . . !

وتعلق في حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

Durch Mittel- und Zeigefinger und Daumen
rinnt die Sprache hinab in den Sand.

3

Weil du den Sinn der Worte nicht verstehst,
bekämpfst du mich mit Worten.
Das Wort ist ein Stein.
Das Wort ist der Tod.
Wenn du Wörter aufeinandertürmst
und Wörter daraus formst,
wird die Welt ein mißgestalteter Fötus.
Du wünschst dir den Tod.
Bitte ... |
Schweig ... |
Schweig ... |

4

Eine Wahrheit bleibt, die das Herz quält,
selbst wenn die Meere des Redens austrockneten,
und nie ein Gedanke darauf segelte,
und nie ein Seefahrer die Segel des Denkens hißte.
Was wir finden, wollen wir nicht,
was wir wollen, finden wir nicht.
Wäre es dir genug, wenn ich dich an meinen Tisch bäte
und du fändest nichts als Aas!
Gott! Du bist der Höchste, du hast uns heimgesucht
mit diesem Leiden, mit dieser Pein?
Denn dein Auge hat uns nicht für gut befunden, als du auf uns sahest.
Gott, du Höchster, die Welt ist krank, und da ist keine Hilfe.
Willst du gerecht an uns handeln, dann schick uns einen schnellen Tod
Gott, du Höchster, nichts kann die Welt retten.
Wo ist der Tod? Wo ist der Tod? Wo ist der Tod?

5

Šaih (Scheich) Bassam ad-Din sagt:
„Biār ... sei geduldig,
unsere Welt ist schöner als du glaubst.
Du siehst die Welt aus der Höhe deiner Versenkung.
Du siehst nichts als die schwarzen Ruinen.
Der Šaih und ich gingen auf den Markt.
Der Schlangenmensch ringelte sich um den Kranichmenschen,

من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرب في الرمل ... كلام

٣

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ ، فأنت تتاجزى بالألفاظ
اللفظ خَجَرٌ
اللفظ منبئة
فإذا رُكبت كلاماً فوق كلام
من بينهما استولدت كلام
لرايت الدنيا مولوداً بشماً
ولميت الموت
أرجوك ...
الصمت ...
الصمت |

٤

تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يتحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نلبيه
وما نلبيه لا نلقاه
وهل يرخصك أن أدعوك يا ضيفي لمائتين
فلا تلقى سوى جيفة
تعالى الله ، أنت ومبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك
تعالى الله ، هذا الكون ، مويبة ، ولا يره
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون ، لا يصلحه شيء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت .

٥

شيعي بشام الدين يقول :
«يا بشر ... اصبر
دنياً أجل مما تذكر
ها أنت ترى الدنيا من قمة ونجيك
لا تبصر إلا الأنقاض السوداء»

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأملى يجهل أن يلتفت هل الإنسان الكركي

zwischen ihnen tief der Fuchs.
Wie sonderbar!
Der Hals des Kranichs steckte zwischen den Kinnladen des Fuchses.
Da kam der Hund auf den Markt
und wollte dem Fuchs das Auge ausstechen
und der Schwan den Kopf zertreten
Der Markt erzitterte unter den Schritten des Panthers.
Er war gekommen, um den Bauch des Hundes aufzuschlitzen
und das Mark des Fuchses auszusaugen."
„Mein Šah Bassam ad-Din,
sag mir: Wo ist der Mensch . . . der Mensch?"
„Hab Geduld . . . er wird kommen",
erwiderte mein Šah Bassam ad-Din
„Eines Tages wird er in die Welt kommen."
„Mein guter Šah!
Weißt du, in was für Tagen wir leben!
Dieser schreckliche Tag ist der achte Tag
der fünften Woche
des dreizehnten Monats.
Der Mensch, der Mensch aber ist vorbeigekommen,
vor langen Jahren
und wieder fortgegangen
Keiner hat ihn erkannt
Er grub sich in den steinigen Boden,
legte sich schlafen
und deckte sich zu mit seinem Schmerz."

فمشى من بينها الإنسان الثعلب
عجبا . . .
زور الإنسان الكركي في لك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كى يفتأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الألى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليفتر بطن الإنسان الكلب
ويصنع نخاع الإنسان الثعلب
يا شيخى بشام الدين
قل لى . . . أين الإنسان . . . الإنسان ؟
شيخى بشام الدين يقول :
«اصبر . . . سيجى»
سيهل على الدنيا يوماً ركبته،
يا شيخى الطيب !
هل تدري فى أى الأيام نعيش ؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
فى الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان خبر
من أهوام
ومضى لم يعرفه بشر
خفر الحشياء ونام
وتغطى بالآلام . . .

□ Ahmad 'Abd al-Mu'ti Higazi

Alexandria-Tagebuch

Eine dunkle Wolke überschattet den Himmel,
ein rotlicher Streifen trennt sie vom Dunkel der Häuser und des Meeres.
Die Farben vergluhen,
wenn der Abend zur Neige geht.
Wir sitzen im Café und sterben.

Marie, die ich vor zwei Nächten
aus den Händen eines Polizisten befreite,
sah ich in der Nacht allein am Meer.
Sie bot ihre attischen Brüste für zwei Lire.
Als wir schnell den Weg zurücklegten
und die Tür ins Schloß fiel

□ أحمد عبد المعطى حجازى :

يوميات الإسكندرية

سحابة دكناء تملأ السماء
إلا شريطاً بينها وبين عتمة البيوت
والبحر ألوان تموت . . . كلما ضاق المساء

ونحن فى المقهى . . . نموت

«مارى» التى أنقذتها من رجل الشرطة ، قبل ليلتين
رأيتها فى الليل ، تمشى وحدها على «البلاج»
تعرض ثديها الأثنى لقاء ليرتين
وبعد أن جُزنا الطريق مسرعين
واصطفى الباب ، وأحكم الرتاج
قصت على قصة الشاب الذى أنقذها ، من ليلتين

und verriegelt wurde,
erzählte sie mir von dem jungen Mann,
der sie vor zwei Nächten rettete.
Sie weinte und lächelte.
Das Licht des erbleichenden Mondes erhellte das Fenster.

Es war fades Abschiednehmen.
Unsere Trennung . . . am Ende des Sommers, am Ende des Tages.
Es war ein stummes Abschiednehmen am Meer,
hinter uns die weite Leere,
als wären wir Figuren eines alten Dramas, ohne Bühne,
ohne Ankündigung und ohne Vorhang.

Die Städte, die ich in meiner kurzen Kindheit durchquerte,
die Schiffe, die aus der Ferne leuchteten und verschwanden,
der schmeichelnde Vers aus einem Volkslied,
der von einer nahen Hochzeit herüberklang.
Und meine Einsamkeit in dieser Nacht
ohne Hoffnung auf Freunde.
Ein plötzliches Weinen.
Am Ende erwache ich,
die Tränen geben keine Antwort.
Das ist die Tragik meiner letzten Fahrt.

ثم بكّت . . . وابستمت
وكان نور القمر الغارب مملأ الزجاج !

•

كان وداعاً باهتاً
وداعنا في آخر الصيف وآخر النهار
كان وداعاً صامتاً
على طريق البحر والمدى عمراء خلفنا
كاننا أبطال مسرحية قديمة بلا إطار
تبدأ دون دقة
وتنتهى بلا ستار

•

المدن التي عبرتها قديماً في طفولتي القصيرة
والسفن التي تضرى من بعيد وتغيب
والمقطع الشجي من أغنية شعبية
يخرج من حرس قريب
ووحشني في ليلة يشت فيها من لقاء الأصدقاء
كل الذي يثير في نوبة البكاء
لكنني في آخر النوبة أصحو
والدموع لا تحجب
تلك هي المأساة في رحلي الأخيرة !

□ Amal Dunqul

Gebet

□ أمل دنقل :

« صلاة »

Unser Vater, der du im Sicherheitsdienst bist,
deine Untertanen sind wir,
dir allein gehört die Macht,
uns das Himmelreich.
Möge der, den du bewachst,
uns ewig Schrecken bereiten.
Dir allein gehört der Überfluß.
Die Rechten der Verderbnis,
die Linken der Bedrängnis,
ausgenommen diejenigen, die sich fügen,
und die, die ihr Leben lang
die Überwachten Blätter schreiben
und nachtblind werden.
Ausgenommen die Denunzianten
und die, die ihren Kragen mit Schweigen stärken.
Gepriesen seist du!
Was kümmern dich diejenigen,
die dich tadeln!
Dein ist der Tag.
Der Gefangene steigt zum Thron . . .
und der Thron wird zum neuen Gefängnis,
aber du bleibst an deinem Ort.
Dein Gesicht und dein Name ändern sich,
aber dein Wesen bleibt.

أبانا الذي في المباحث ، نحن رعاياك ، باقي لك الجيروت
و باقي لنا الملكوت . وباقي لمن محرس الرهبوت .

تفردت وحدك باليسر : إن اليمين لفي الخسر ،
أما اليسار لفي الخسر ، إلا الذين يمشون -
إلا الذين يمشون يمشون بالصحف الكشراة
اليمين . . . فيمشون ، إلا الذين يشون ، وإلا
الذين يوشون باقات قمصاتهم يرباط السكوت !
تعاليت ، ماذا يملك من يملك ؟ اليوم يومك
يرى السجين إلى سدة العرش . .
والعرش يصبح سجناً جديداً وأنت مكانك . قد
يتبدل رسمك واسمك ، لكن جوهرك الفرء
لا يتحول . الصمت وشمك ، والصمت وشمك ،
والصمت - حيث التفت - يرين ويشمك . والصمت
بين خيوط يديك المشبكيتين المصمتين يلف
الفراشة . . . والعنكبوت . .

Schweigen ist dein Mal.
Wohin du dich auch wendest.
Das Schweigen lastet
und wird schwer.

In deinen verschränkten Schweißhänden
umfängt Schweigen Schmetterling und Spinne.
Unser Vater,
der du im Sicherheitsdienst bist,
wie konntest du sterben,
wenn das Lied der ewigen Revolution
nicht stirbt.

أبانا الذي في المباحث ، كيف تموت .
وأخنة الثورة الأبدية

ليست تموت ١٩

□ Amal Dunqul

□ أمل دنقل :

Das Bett

Sie machten mir vor, daß das Bett mein Bett sei,
daß die Barke RAs
mich über den Schlangenfluß tragen werde,
damit ich am Morgen wieder geboren werde,
sollte der Sonnengott erwachen.

Auf Hochglanzpapier trugen sie ein,
meine Nummer ohne Namen,
hefteten die Blutwerte an
und benannten die unbekannte Krankheit.

Das machten sie mir vor,
und ich glaubte es.
Das Bett dachte,
ich sei - wie es selbst - ohne Seele.

Seine Rippen schmiegt sich an mich.
Das Leblose umfängt das Leblose
schützend vor den Augen der Leute.
Ich und das Bett wurden
eins . . . wartend auf das Ende.

In tausend Nächten
umschlangen mich metallene Arme,
durchbohrten meinen Leib,
daß er blutete.

In meinem Daliegen drehte ich mich,
konnte den Arm nach dem Essen strecken.
Da entdeckte das Bett meine List
und zitterte.

Es zog sich zusammen wie ein versteinert Igel
und verharrte in Schweigen.

Ich sagte: Herr, warum weist du mich ab?

Nun sprichst du zu mir, erwiderte es.

Wer durch mich hindurchgeht,

dem antworte ich

mit Stöhnen,

Betten unterscheiden nicht zwischen

Leib und Leib,

Betten sind immerwährend.

Die darauf liegen,

verlassen sie schnell

السريـر

أوهـمـون بأن السريـر سريـر !

أن قارب ربح

سوف يحملني غير مهر الألفـمـي

لأولـذ في الصبح ثانية . . إن سطنـع

(فوق الورق المصفولـنـ

وضمـعوا رقمـي دون اسمـنـ

وضمـعوا تذكرة الدمـنـ

واسم المرض المجهولـنـ

أوهـمـون لصـدقـتـ

(هذا السريـر

ظنـنـي - مثله - فاقد الروحـنـ

فالتصقت بي أضلاعـهـ

والجماد يضمـنـ الجماد ليحميـنـ من مواجهة الناس !)

صرت أنا والسريـر . .

جسداً واحداً في انتظار المصير !

(طول الليلات الألفـنـ

والأذرة المعدنـنـ

تلتفت وتتمكـنـ

في جسدي حق الترفـنـ

صرت أقدر أن أنقلب في نومي واضطجاعي

أن أحرك نحو الطعام فراحي . . .

وامتبان السريـر خداعي . . .

فارتعش !

وتداخل - كالفنـذ الحـجـري - على صمته وانكمشـنـ

قلت يا سيدي . . لم جافيتـنـي ؟

قال : ها أنت كلمتـنـي . .

وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقـنـ

سوى بالأتينـنـ

und steigen zurück
in den Fluß des Lebens,
um darin zu gehen,
oder tauchen tief
in den Fluß der Stille.

فلا أسرة لا نستريح إلى جسد دون آخر
الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون
نحو مهر الحياة لكي يسبحوا
أو يغوصوا بنهر السكون !

□ Muhammad al-Fakr

Vision

Der Horizont verfinsterte sich,
und der Tag wurde dunkel.
Die Bäume warfen ihre Blätter ab.
Die Gräten der Fische tanzten im Meer.

Gesichter begegneten sich.
Der Vater verleugnete den Sohn
und lief schluchzend davon,
Da erwachte ich . . .
Zum König Dabschelim sagte Bidpai:
Der Mensch ist immer, wie er sich entscheidet.

Vergessene Worte

Wisse, daß der Tod rechtens ist,
das Leben nichtig.
Der Mensch lebt, wie lange auch immer,
um zu sterben.
Jeder Schrei mündet in der Stille.
Das schönste Gestirn beleuchtet
den Weg der Karawane, wenn das Gras über unsere Erinnerungen wächst
und das schwere Unglück in den Häusern seufzt.

Die Eule und der Pfau

Zum Pfau sagte die Eule:
Hätte ich nicht ein hübsches Gesicht,
stolziertest du nicht federgeschmückt einher,
Der Pfau lächelte und sagte:
Du hast recht, weise Frau.
Der Stolz des Stolzen
ist die Erniedrigung des Erniedrigten.

□ محمد الفيتوري :-

الرؤيا

وغطت الأفاق فجأة . . وأظلم النهار
وأسقطت أوراقها الأشجار
ورقصت هياكل الأسماك في البحار
والتفت الوجوه بالوجوه
والأقدار بالأقدار
وأنكر ابنه أبوه . . ثم صار
مولولاً . . . ثم تيقظت
فقال يهدأ لدبشليم :
- المرء دائماً وما يختار

صرخة (*)

أعلم أن الموت حق ، والحياة باطلة
والمرء لا يمشي معها عاش
إلا ليموت
وكل صرخة مصبٌ مهرها السكون
وأروغ النجوم
ذلك الذي يهوى دُرب القافلة
حين يطفى العشبُ ذكر يائنا
وتشبهُ المأساة في البهوت .

حسوار

وقالت البومة للطاووس :
- لولا صورتي الكريهة الدميمة
ما كنت تمشي الخيلاء ممجياً
بريشك الجميل
فابتسم الطاووس ضاحكاً وقال :
- صدقت يا سيدتي الحكيمة

* هذا الترجمة رحمه الله العنوان الأصل لهذه المقطوعة ، وهو صرخة ،
لجعلها كلمات منسوبة ، ولذلك لزم التنويه . والمقطوعات مختارة من
وحاسيات دهبان الفيتوري و معروفة لدرويش متجول .

und der Überfluß des Reichen
die Kargheit des Armen.

فكبرياء الكبر ، تمنى قمة اللذة في اللذيل
وكررة الكثير ، قلّة القليل

Frage und Antwort

Mit welchem Schwert besiege ich die Tyrannnei?
Mit dem Schwert der Schwachen, sagte Bidpai.
Mit welchem Feuer äschere ich die Leichen ein?
Mit dem Feuer ihrer Armut und ihrer Erniedrigung, sagte Bidpai.
Wie erschaffe ich den Menschen?
Du erschaffst ihn,
wenn du seinetwegen aufrecht fallst, antwortete Bidpai.

السؤال والإجابة

- بأى سيف أنهر الطغيان ؟
قال يُبدى :
- بسيف الضعفاء كلهم
- بأى نار أحرق الأكفان ؟
قال يُبدى :
- بتار فقرهم وذمهم
- بأى شيء أصنع الإنسان ؟
قال يُبدى :
- تصنعه إذا سقطت
والفأ من أجلهم

Stille

Gut,
laßt uns ein wenig weinen,
vielleicht reinigt uns das Weinen.
Wir, auf deren Lippen der Wille
zum Schmerz erstickt.
Wir, auf deren Häupter die Fahnen
der Reue wehen.
Gut, laßt uns die Häupter
für eine Weile senken
und für eine Stunde schweigen.
Der Sieg birgt sich vielleicht in der Niederlage,
und die Gerechtigkeit im Verbrechen.

انتظار

لا بأس . . فلنُبْك قليلاً
ربما طهرنا البكاء
نحن الذين احتنكت حل شفاهنا
إرادة الألم
نحن الذين لم نزل نرث فوقنا
ببارق الندم
لا بأس أن نطأ طيء الرؤوس
بعض الوقت
وأن نلوذ ساعة بالصمت
فالتصبر قد يكون في الجريمة
والعدل في الجريمة !

Der Totengraber

Der Totengraber biß sich seufzend auf seine Lippen.
Seine Augen betrachteten das Innere der Erde
- Wenn ich eines Tages sterbe,
wer wird meine Leiche wiegen,
wer wird mein Zeuge sein.
Morgen, wenn die Leute sterben
und der Rabe stirbt!
Weh mir,

حفار القبور

. . وحض حفر القبور شفته
حسرة وضجرا
وهو يقلب العيون في مجايف الثرى
- ويوم أن أموت من ترى
بشم جسدى
ومن يكون شاهدي
هدأ . . إذا ما الناس ماتوا
والغراب مات

Ich, Armer, der letzte der Lebenden und der Toten.

Aus dem Arabischen von Nagi Naguib

وا ضيق من أجلهم
أنا الشقي آخر الأحياء والأموات

(ترجمها عن العربية ناجي نجيب)



الهوامش

- (٤) وذلك في رسالة له إلى ك. ف. شريك فوس في السابع والعشرين من شهر يناير سنة ١٨٢٧. وقد لاحظ القاص أن جوته قد بالغ في التعبير عن دوره في الترجمة، وجاوز الحق فيما قاله عن نفسه، فترجمه لرواية هيدرو وابن أخت رامو، تعد من أمثلة الترجمة الرفيعة، إذ أعطت المسحبات الغريبة والإيقاعية والزمنية التي تميزها أسلوب هيدرو، التي يتم بالحوية والغريب والسرعة، ولقد تمت بلغة بسيطة متقابلة ودموية - إن صح هذا التعبير الذي ينطبق بوجه عام على أسلوب جوته نفسه.
- (٥) انظر كتاب «فرينريش ويكرت حاشي الأديب المصري» للدكتور صول حيد الرزوف، القاهرة، مكتبة الحانجي، ١٩٧٨، مع شذاج من ترجماته عن القرآن الكريم ومطامير الحريري ودراسة وتحليل لها.
- (٦) راجع مادة الترجمة في معجم فستر للأديب، فرانكفورت على الماين، وهي بقلم الأستاذ هوجو فرينريش، ص ٥٨١ - ٥٨٦.
- Das Flecher Lexikon, Literatur II Art. Übersetzung - von Hugo Friedrich, S. 581 - 586.
- (٧) Phanopoeia.
- (٨) Malopoeia.
- (٩) Logopoeia.
- (١٠) راجع موسوعة برنسون لفن الشعر، مادة الترجمة، ص ٨٦٦.
- Princeton Encyclopedia of Poetics, Art. Translation, p. 866.
- (١١) عن كتابه يد الصباغ ومشكلات أخرى 'The Dyer's Hand and Other Essays'، ص ١٩٧ - ذكره الدكتور سمير البربري في مقالته في ترجمة الشعر - مع مختارات من أشعار توماس هاردي - مجلة البيان، الكويت، يونيو ١٩٨٤، ص ١٩٧.
- (١٢) من أمثلة الترجمة وفقاً للطريقة الأولى ترجمة جب Jebb لسولفوكليس (وقد أنجزها من سنة ١٨٨٣ إلى ١٨٩٦)، وترجمة لانج وليف ومايرز Lange, Myer للإلياذة (١٨٨٣) - أما الترجمة على الطريقة الثانية فمن أمثلتها الشهيرة في اللغة الإنجليزية - كما سبق - ترجمة تشامان Chapman الحرة للمحمي هوميروس (من ١٩١١ - ١٩١٥)، وترجمة ألكزنسر بوب للإلياذة (١٧٢٠) والأوديسة (١٧٢٩)، وترجمة لاتيهور Lattimore للإلياذة (١٩٥٢)، وترجمة همفريز Humphries لإنشادة فرجيل (١٩٥١). انظر المرجع السابق، ص ١٩٨، ومقال باورا المشار إليه عن الترجمة من اللغات الكلاسيكية بمجلة سسوان The Sewanee Review المجلد ٦١، ص ٤٨١ - ٤٩٢. وقد قمت في هامش سابق أمثلة قليلة لترجمات اقتربت من تحقيق التقارب من الأصل الشعري أو التعادل والتكامل معه، ويمكن إضافة أسماء أخرى كثيرة من كبار مترجمي وأديبنا المترجمين في القديم والحديث. لكني أستاذ في القاري في إضافة ترجمتي أو بعضها على الأقل للشعر الإغريقي

(١) راجع كذلك حديثه بتاريخ ١٠/١/١٨٢٥ مع تلميذه وصديقه إكرمان. وربما يمكن أن نذكر من أمثلة الترجمات الألمانية المثالية التي تحقق التوافق أو التوحد مع الأصل ترجمة وشلاير مانغر، لمحاوالت أفلاطون، وترجمة كارل أوجين نوهمان لأقوال بوفا، وترجمة سارتز بومر وفرانز روزنفلدج للمعهد القديم. أما الأمثلة على الترجمات من النوع الثاني فمنها ترجمة أوجست شليجل ونيك المشهورة لمسرحيات شكسبير، وترجمة فيلاند للكاتب الإغريقي الساخر لوكيان، وترجمة تيك لدون كيشوت، وترجمة لودفيج زيهير لمسرحيات أرسطوفان. أما في الأدب الإنجليزي فيمكن أن نذكر عدداً من الترجمات المتميزة، مثل ترجمات تشوسر عن اللاتينية والإيطالية، وكريستوفر مارلو لاهليات ومراثيات أوليف (١٥٩٠)، وترجمة تشامان للإلياذة هوميروس (١٥٩٨ - ١٦١١)، وترجمة أ. جولدنج لتحولات - أرمسوخ - أوليف (١٥٦٥ - ١٥٦٧)، وترجمة درايدن لقصائد فرجيل (١٦٩٧)، وترجمة ألكزنسر بوب للإلياذة هوميروس (١٧١٥ - ١٧٢٠)، وترجمات إدرا باوند لأشعار عن لغات قديمة مختلفة، منها المصرية القديمة والصينية، جمعها تحت عنوان والملاحون، (١٩٥٣)، وترجمة ماريان مور لحكايات لافونتين الخرافية على لسان الجحور (١٩٥٤) - وأخيراً يمكن أن نذكر أمثلة لترجمات عربية تقترب من النموذج المنشود من الترجمة مما أخذ عليها من عدم الدقة، مثل ترجمة طه حسين لمسرحيات سولفوكليس، والزيت لآلام فيرتر، وهمد هوض محمد للقصم الأول من فلوست، وحسن عثمان للكوميديا الإغريقية، أما عن ترجمة فينجر جبالد المشهورة لرباعيات الخيام فتقع في منطقة غامضة بين الترجمة والإنشاء، ويمكن أن توصف - على حد تعبير عالم الأدب المختار وأولريش فابششتاين - بأنها نوع من «الحفاة»... إذ لم تلزم بالمستويات الدلالية والجسالية للنص الأصل، وإنما استوحيت روحه وجوه الشعرى والشعورى لخلق أعمال شعرية جديدة ومختلفة عنه في معظم الأحيان.

(٢) أشار جوته إلى هذا الحق في رسالة له إلى صديقه ف. ف. مولر بتاريخ ٩/٢٠/١٨٢٧

(٣) من المعروف أن الترجمة نوع من التفسير والتفهم والتأويل، تنصهر وتنفصل فيها أفان المترجم - أي رؤاه وقيمه وتجاربته الفردية والذاتية والحضارية... إلخ - مع أفان النص الأصل وحوادثه وأبعاده وشروطه وإشغالاته الدلالية والصورية والثقافية... إلخ. وربما يكون هذا التفسير الروحي لفعل الترجمة كما عبر عنه جوته وشوبنهاور قد أثر على طه حسين في نظريته للترجمة واهتمامه العظيم بها، بما هي عملية تواصل أساسية وتغلغل «للذات» في «الأخر»، وتجندهما الروحي والحضاري من خلاله. ويكفي أن تراجع مقدمته الرائعة لترجمة محمد هوض محمد للقصم الأول من فلوست لترى كيف ينبئ المترجم تنبيهاً واضحاً ألا يكتفى بإعادة الترجمة من لغة إلى لغة، بل أن «يلبس نفس المؤلف وينقل إلى الناس شعوره وحسه وعواطفه وميوله وأهواءه كما يجدها المؤلف نفسه».

الأمثلة المذكورة في هامش سابق ويمكن أن نضيف إليها بعض ترجمات الشاعرة المستشرقة الكبيرة آن - ماري - شيميل Anne - Marie Schimmel من الشعر الشرقي والإسلامي (الأوردي والفارسي والتركي) والعربي كما تنجل بوجه خاص في كتابها «شعر الشرق» والشعر العربي المعاصر .

(٢٢) لم أستطع التوصل إلى نص هذه القصيدة القصيرة فيها تحت يدتي من دواوين الشاعر . .

(٢٣) ناجي نجيب ، رحلة علم الدين للشيوخ حل مبارك . قراءة في التاريخ الاجتماعي للفكر العربي الحديث - بيروت ، دار الكلمة للنشر ، ١٩٨١ ، ص ١٠٨ .

(٢٤) نشرت بعض هذه الدراسات وغيرها في مجلة «فكر وفن» العربية التي تصدر في ألمانيا الاتحادية ، كما نشر بعضها الأخرى في سلسلة كتاب الهلال التي تصدر عن دار الهلال ، ويؤسفني ألا تكون عناوينها وتواريخها المتعددة بين يدي أثناء كتابة هذه السطور باستثناء بحثه الأصيل عن رواية توماس مان وآل بودنبروك وثلاثية نجيب محفوظ - وقد نشر في المجلة السابقة الذكر ، ١٩٧٥ ، المجلد ٢٥ ، ص ٢٧ - ٦٥ .

(٢٥) من هذه الأعمال : قنديل أم هاشم ليحيى حلف ، مسافرييل ومأساة الخلاج لصالح عبد الصبور (وقد قام بمراجعة الترجمة التي تولاه الأستاذ ستيفان رابيشموت والتعليق عليها ، ونشرت بالألمانية تحت عنوان موت صوفي) ، وثلاثون فوق النيل لنجيب محفوظ (وقد نشرت بمراجعتها ونشرت لأول مرة تحت عنوان «قارب حل النيل» في مكتبة البستان بالقاهرة قبل نشرها في برلين) ، وجمهورية فرحات لبوسف إدريس (مع مجموعة أخرى من القصص القصيرة لعدد من كتاب القصة في مصر) ، وهل حناح التبريزي ومسرحيات أخرى قصيرة لألفريد فرج ، والفصل الأول من رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم ، وأعمال أخرى تغيب الآن عن ذاكرتي أو لم يقدر لي الاطلاع عليها .

(٢٦) جورج مونان : الترجمة : تاريخها ونظرياتها وتطبيقاتها - الفصل الخاص بالترجمة الأدبية ، من ص ١١٨ إلى ص ١٣٤ (من النسخة الألمانية) - ميونيخ ، دار نشر نيمفينبورج ، ١٩٦٧
Mounin, Georges : Die Übersetzung. München, Nymphenburg 1967. S. 118 - 134 .

(٢٧) أو ما يعرف في اللغات الأجنبية الحديثة بالـ alliteration (مثلاً نجد في كلمتي thread و threat الإنجليزيتين) ، والمجانسة assonance أو التجانس الصوتي الذي يرد كثيراً في الجناس والتورية ، ونجد له أمثلة عدة في شعر «اللامية» والرمزيين خصوصاً ، وفي شعر أمل دنقل رحمه الله بوجه خاص ، كما في قصيدته «صلاة» ، مثل قوله : يمشون يمشون يمشون ، إلا الذين يمشون وإلا الذين يمشون . . الخ .

(٢٨) ولدت هؤلاء الشهداء الصائمين الذين نظلهم فنسبهم المترجمين بتجمعون في هيئة عربية عامة نهض بهذه المسئولية الحضارية الكبرى بعد أن فشلت «الأكسكو» (المنظمة العربية للثقافة والفنون) وغيرها من المؤسسات والجامع العلمية وموز النشر في تحقيقها ، أو لم تفكر فيها أصلاً !

(سافو) بوالصيفي (لاو - تزي) ، والغربى بوجه عام والألماني بوجه خاص ، كما جاءت في كتبي المتواضعة : ثورة الشعر الحديث بجزأيه ، وهلدنر ، والنور والفراشة مع مختارات من الديوان الشرقي لجوته ، والتميمية ، ولحن الحرية والصمت ، وقصيدة وصورة ، وقصائد من برشت .

(١٣) يوسف فون هامر بورجشتال في مقدمة كتابه عن المتنبي أعظم شعراء العرب ، ثميناً ، ١٨٢٤ ، ص ٣٤ - ٣٥ . ذكره الدكتور باهر الجوهري في مقاله عن مشكلات ترجمة النصوص الشعرية ، ملخصات للدراسات والبحوث التي ألفت في ندوة الترجمة من الألمانية للعربية والمكس ، التي عقدت في مدينة برلين الغربية في شهر فبراير سنة ١٩٨٥ :
Sprache im technischen Zeitalter, 96, Dezember 1985, s. 280-281

(١٤) Alan Duff: The Third Language, Recurrent Problems of Translation into English. Oxford, Pergamon Institute of English, 1981.

وقد ذكره الدكتور طارق عبد الله جواد في مقالة عن اللسان الثالث ، دراسة في حدود الترجمة ، البيان ، المرجع السابق الذكر ، ص ١٩٥ -

(١٥) James S. Holmes; Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form, in: The Nature of Translation; Essays on the Theory and Practice of Literary Translation, edited by James S. Holmes. The Hague, 1970, pp. 91-105.

ذكرته الدكتورة هدى شكري محمد عباد في رسالتها للدكتوراه عن الترجمة الإنجليزية للمعلقات :

The English Translation of Al-Moallaqat-PH. D Thesis, Cairo University , Faculty of Arts, English Department.

(١٦) P. F. Babler; Poe's Raven "and the translation of Poetry, in: Holmes" (ed.); The Nature of Translation, pp. 192-200 (Quoted by Mrs. Hoda Shukry Ayyad, Ibidem, p. 5.

(١٧) Jackson Mathews; Third Thoughts on Translating Poetry, in: On translation., ed. by R. A. Brower (Harvard Univ. Press, 1959, pp. 67-77), Quoted by Hoda Sh. Ayyad, Ibidem, p. 6.

(١٨) Eugene A. Nida; Towards a Science of Translating. Leiden, Netherlands, 1964, p. 129- in: Hoda Sh. Ayyad, Ibidem, p. 7.

(١٩) K. Reiss; Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungs-Kritik. München 1971, S. 39.

عن مقال الأستاذة فيكتة فالتر Wiebke Walter عن الحريات الضرورية وحدودها ، خصوصاً في ترجمة النثر العربي إلى الألمانية - مجلة اللغة في عصر التقنية ، مرجع سابق ، ص ٢٧٢ - ٢٧٧ .

(٢٠) راجع للدكتور محمد أكرم سعد الدين : الترجمة ومعوقات التكافؤ - مجلة البيان ، المجلد ٢١٩ ، يونيو - حزيران ١٩٨٥ ، الكويت ، ص ٦٨ - ٦٩ - وهو العدد الخاص بالترجمة الذي سبق ذكره في هامش سابق .

(٢١) من الأمثلة الشهيرة التي تضرب عن اللقاء السعيد بين شاعر كبير ومترجم شاعر كبير أيضاً لقاء مالارميه وإدجار آلان بو ، وبوشكين وماكينيتش ، وأوجست شلجبل وشكسبير ، وبول فاليري وميسيل داي لوس ، وروبنه شار وباول سيلان ، وأنجاري وإنجورج بالمان ، وولكه ورامبو ، بجانب

الوافع الأدبي

● رسائل جامعية

— الشعر العربي الحديث

بنياته وإبدالاتها

— النقد الأدبي الحديث في المغرب

واشكالية المناهج

● مع المجلات الأدبية العربية

— مقاربات ومداخلات نقدية

● كشف المجلد الثامن

رسائل جامعية

النقدى ، فالشعرية ، التي تنبناها نظرية نقدية للخطاب الشعري ، أثبتت خصوصيتها بعد إخضاعها هي كذلك لإعادة البناء . كما نبهت ، من ناحية ثانية ، على أن المقاربات والمناهج والمعارف قابلة على الدوام للاشتغال في حالة إعادة بنائها وفق حيوية الافتراضات الإبيستيمولوجية التي تنطلق منها .

هكذا قمنا بنقد مزدوج ، يشمل أولاً في نقد التصور المتعالى للشعرية العربية القديمة ، والوقوف على الكبت الذي تركته فيها كل من وظيفتها الفرعية في حقل الدراسة القرآنية (وهي تشترك في ذلك مع الدراسات اللغوية والبلاغية الصينية واليابانية والهندية واليهودية المؤسسة على النصوص المقدسة) ، ثم لفللها بكتساب الشعرية لأرسطو الذي ضاعف الكبت .

لقد كانت عودتنا إلى الشعرية العربية القديمة ضرورة لسببين هما : أن الشعر العربي الحديث سليل ممارسة شعرية قديمة لها اختلافاتها عن الممارسات الشعرية الأخرى ، إضافة إلى أن كل تجاهل لصوت الشعرية العربية ذهاب نحو ترسيخ الكبت واستدامته . ومن ثم تصبح العودة إلى الشعرية العربية القديمة ذات وظيفة نظرية قبل أن تكون استجابة مريضة لحنين مشتبك فيه .

والنقد الثاني تفرغ للنظريات الحديثة الشعرية والدلالية بالتركيز على وظيفتها الإبيستيمولوجية . فالشعرية البنيوية ، مثل الشكلانيين الروس ، وامتداداتها النظرية والتحليلية ، تنسب إلى طروحات حلقة بيننا ، فيها هي نصف اللغة الشعرية على أنها لغة من الدرجة الثانية . وهذا ما يجعل الشعرية دراسة ملقطة باللسانيات ، والنص الشعري بناء للدليل اللغوي ، على نحو حصر الدراسة في نسق الأدلة داخل النص الشعري .

وتتقدم الدلالية بوصفها نظرية للأنساق الدلالية التي تتضمن جميع وسائل التواصل التي لها مرتبة اللغة وهي بذلك تشمل الأنساق اللغوية وما بعد اللغوية ، وإدراج أي حقل من هذين النمطين من الأنساق يشترط أن نستعمل اللغة أدلة ذات قوانين للربط بينها في بنية لها ثوابتها . إن الدلالية تعني بالأنساق المؤسسة على الدليل ، وتختصر الفاعلية النصية في عملية التواصل ، وليس للنص الأدبي في تصورهما أي امتياز ، على نفيس الشعرية البنيوية . لقد حررت الدلالية التحليل النصي من أسر اللسانيات ، ولكنها اعتقلت في نظرية التواصل وأنساق الدليل .

هكذا أغفلت كل من الشعرية البنيوية والدلالية فعالية الذات الكاتبة وتاريخها ، فلا مكان فيها

الشعر العربي الحديث

بنياته وإبدالاتها

عرض : محمد بنيس

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الشاعر والكاتب المغربي محمد بنيس إلى كلية الآداب بجامعة الرباط ، وموضوعها « الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها » . وقد اشترك في مناقشة الرسالة الدكتور أحمد الطرابلسي والدكتور جمال الدين بن شيخ والشاعر أمونيس والدكتور محمد مفتاح . وقد أجهزت الرسالة مع تنويه خاص من أعضاء لجنة المناقشة .

العربي الحديث ، في حلبة زمنية يتكشف فيها جدل متوسع حول الحداثة ، عربياً وعالمياً .

٢ - إن تضاح الدراسة ، على هذا النحو ، قد أسهم في حشر خطوط السفسر ، كما أصطى للمعرجات والغواية والمسارات المتعثرة حق ممارسة فعلها الكتم . وتبعاً لذلك تحدد مشروع إعادة البناء في الأطر النظرية لحداثة الشعر العربي ، متجنباً بذلك عملية التأريخ بمفهومه المتداول ، أي أن تزوع البحث إلى الأطر النظرية أفاد من التاريخ دون أن يحول الدراسة إلى عمل تأريخي للمدارس والأفراد والوطنيات الشعرية .

استراتيجية البحث ، إذن ، نظرية ، وهنا يكون مصطلح « الشعر العربي الحديث » معرضاً للغزو والتفكيك ، من خلال عناصره ومن خلال تركيبه كذلك ، حيث تصبح مفاهيم « الشعر » و « المروية » و « الحداثة » متداخلة من معانيها المتداولة ، ويكون ذلك خطوة أولى نحو غزو المتن المقروء . ويتم ذلك بإعادة قراءة العلاقة بين الشعر والنثر ، ثم بين المركز الشعري ومحيطه (الذي مثلنا له بالمغرب) ، وأخيراً حدود القداسة والحداثة . وهذه العملية سمحت لنسا بملامسة المقدس والمدنس ، ومواجهة المفكر فيه إلى جانب اللا مفكر فيه ، ومقاربة النسي والمكبوت ، واقتحام المتحاليات الضمنية والصريحة .

٣ - ولم يكن يد من التصريح بنظرية القراءة ، أي اعتماد الخصيصة الصريحة لجميع الفرضيات والنتائج . ونستعمل النظرية هنا ، بمفهومها

١ - بسم الله أن أقدم هنا عرضاً لأطروحتي التي تحمل عنوان « الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها » . هذه الأطروحة تصدر عن فرضية كان قال بها فروناند دوسوسير ، وهي أن « وجهة النظر تخلف الموضوع » . ويتمد مفصول الفرضية ليشمل كلا من موضوع الدراسة ومنهجها في أن واحد .

تعطينا الأعمال المتواصلة حول الشعر العربي الحديث ، منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى الآن ، انطباعاً بأن هذا الشعر تمت دراسته من أمكنة نظرية وتحليلية لا مجال معها للتفكير في موضوع بحث آخر يعتمد على اجترار المقدمات والنتائج ، فضلاً عن أن ما تحقق في كل قطر عربي على حدة ، وفي جامعات منتشرة عبر العالم ، يتحول إلى حاجز معرفي . وهذا الانطباع هو ما كان يستبد بي إلى حد العجز عن مواجهته في المرحلة الأولى من العزم على ابتداء الاشتغال في البحث ، ولكن تبديد الانطباع تطلب متاعاً معرفياً في الأساس ، وكانت وجهة النظر المأخوذة هي مقدمة متاع معرفي آخر ، به استحق البحث أن يكون سفرًا في سفر الحداثة الشعرية ذاتها .

وجهة النظر تعني تصوراً عاماً للشعر العربي الحديث ، من حيث أطره النظرية وأدواته التحليلية . ومن هنا كانت وجهة النظر متجسداً للموضوع وبناء له ، وفق إشكالية نظرية تقضي إلى تساؤل منهجي به لتجسير مظاهر المعطى المقروء . وتكون الدراسة أهمها كما في مشروع إعادة بناء الشعر

للفصيدة المفردة ، أو لاختلاف الشعريات ، ومن هنا تفلان وفيتن لاستبدادية نظرية أسبقية الدليل ووحدته ، على نحو ييسر استرسال كبت الشعرية العربية ، ونسييد التصورات الميتافيزيقية للمركز حول اللوغوس الغربى منذ أرسطو إلى الآن .

ويكون الاختراق النظرى لكل من الشعرية البينية والدلالية ، من مكان نقد وضعيتها الإستيمولوجية ، ذات الوشيجة مع معناها الأنطولوجى ، بإحلال الدال محل الدليل ، والذات الكائنة محل الفرد ، والاختلاف محل الوحدة ، والتاريخ محل اللازمية . وهذا القلب الإستيمولوجى ، حسب تعبير باشلار ، هو ما يبيننا لقراءة كل من فون هوبولد وإميل بنفيسيت ويورى نيبانوف وهنرى ميشونيك . إن هؤلاء يقترحون علينا تصورات مغايرة للغة والخطاب والبناء . وهى جميعها مهيمنة على النص الشعرى ونظريته . والانتقال من الدليل إلى الدال يؤدى بنا إلى التساؤل عن الدال ، فلا نجد في الجواب عنه غير افتراض الإيقاع بما هو دال أكبر ، كما يقول بذلك هنرى ميشونيك ، دون أن يعنى الموقع المركزى للإيقاع اختزال الدال أو النص الشعرى إلى هذا العنصر بمفرده .

واعتداه بهذا التصريح النظرى توجه البحث إلى إعادة بناء الشعرية العربية ، مقوضة بذلك النظرية القديمة للمعنى ، ثم اتباع مسار تحليل يوالف بين نماذج عينات المتون الشعرية وانقصائد المبدعة ، متوجهاً ، حسب مسار التحليل ومنموجاته وهوياته ، نحو إمكانية الاحتواء بشعرية عربية مفتوحة ، ترى إلى القراءة اللانهائية على أنها اختيار وحيد لمصاحبة لانهاية النص الشعرى الذى يعلمنا التواضع فالتواضع .

ولا تكمن الإشكالية الأساسية لنظرية القراءة الشعرية ، بعد هذا ، في قراءة الشعرية العربية القديمة بالنظريات الحديثة ، ولا في انتقاء نص من هناك وهنا لتقديم خطاب له الفسيفساء النظرى والتحليل ، ولا إرضاء صوت الذات ، مقابل طغيان سلطة الآخر ، ولا توهم القطيعة مع خطاب كون ، بل إن الإشكالية تكمن في معرفة الحواجز النظرية والإستيمولوجية القائمة بين القديم والحديث ، ثم الاختلافات البينية بين الشعر العربى والشعر غير العربى . ومن دون هذا يكون الخطاب النقدى ، ومن ثم الشعرية مجرد كلام يفتقد أسس الهدم والبناء .

٤ - غير أن تحقيق صعيد للأطر النظرية للشعر العربى الحديث تتطلب العبور من مقدمة نظرية مكثفة ، مهدت للدراسة ، إلى لحظة أولى للقراءة هذا التحليل النصى . وهى تشمل ثلاثة أقسام : يشار أوفه التقليسيه ، مؤلفة من غينة الشعراء : محمود سامى البارودى وأحمد شوقى ومحمد مهدي الخواصرى ، ممثلين للمركز الشعرى ، ومن ثم لما صطلح عليه باسم « النص الأثر » ، ثم محمد بن

إبراهيم ، مثلاً للمحيط الشعرى الذى تمهد في مُصطلح « النص العدى » ، وشأنها خاص بالرومانسية العربية ، يمثل المركز الشعرى والنص الأثر فيها كل من خليل مطران وجبران خليل جبران وأبى القاسم الشابى ، كما يمثل عبد الكريم بن ثابت المحيط الشعرى والنص العدى ، وثالثها الشعر الماصر الذى تضمنت عينته الشعراء بدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش عن المركز الشعرى والنص الأثر ، ومحمد الحمار الكنون بوصفه نموذجاً للمحيط الشعرى والنص العدى .

ثلاثة أقسام تتوزع عبرها ثلاثة متون متباعدة من حيث البنية النصية ؛ وهو ما دعانا إلى إطلاق مصطلح « البنية » بالجمع في عنصر من العنوان الفرعى للأطروحة . ويتضح التباين بين هذه البنيات الثلاث في طبيعة العناصر النصية المهيمنة داخل كل متن على حدة ، والتفاعلات المتحققة بينها ، وطريقة بناء الدلالة النصية . وتبعاً لذلك أعطينا أولية النظر والتحليل لما يميز كل بنية مدعمين هذا العمل بتظيرات الشعراء أنفسهم ، وبمسودة مسترسلة إلى المفاهيم والتصورات والفرضيات القديمة والحديثة . وهذا ما أدى إلى تناول عناصر دون غيرها في متن من المتون ، لا لعدم وجود هذا العنصر أو ذاك ، بل لإعطاء لمحة أكبر للبرهنة ، غير المباشرة ، على لا نهائية النص . ثم انتقلنا من مشترك البنية الواحدة إلى الفردى الذى يتحقق في النص الواحد ، حتى يبرز لنا الاختلاف بين تاريخية البنية الجماعية وتاريخية ذاتية النص المفرد ، مركزين في هذا التحليل النصى المفصل على محور خاص ، هو « دورة الزمن » في التقليديّة ، و « التخيل الشعرى » في الرومانسية العربية ، و « فضاء الموت » في الشعر الماصر .

وإذا كان التقسيم الثلاثى متداولاً ولم يبين خلله النظرى بعد ، فإن توزيع الشعر العربى الحديث إلى مركز ومحيط فرضية ترمى نقد فرضية وحدة هذا الشعر بالمعنى الذى يكون فيه المركز هو حقيقة الشعر ونهايته بوصفه سلطة ومؤسسة . ولذلك جعلنا من المغرب محطاً شعرياً حاولنا من خلاله لمس ذاتية الشاعر وتاريخه في آن واحد ، تاركين المناطق الشعرية الأخرى لغربا من الباحثين . وبذلك تم التنبيه على أسبقية نقد مفهوم وحدة الشعر العربى التى لا تفكر في الاختلاف ، وتقويض مفهوم وحدة المركز في الآن ذاته ، مادام متفلاً من منطقة عربية إلى أخرى . ويكون حضور المغرب في هذه الأطروحة أمضاء لسؤال شعرى لم نواجهه بعد .

لا ريب أن هناك أسئلة ومواقف متعددة تتعلق بالتقسيم ومفاهيمه ، ولكن ما أود الإشارة سريعاً إليه هو أن اختيار شعراء دون غيرهم يعود إلى مفهومين اقتراضناهما من أمبرتو إيكو هما « العتبة السفلى » و « العتبة العليا » للندن . فوجود شاعر دون آخر سيثير جدلاً لم يستطع أى باحث في مراكز البحث العالمية أن يتخلص منه ، لأن التحليل هو

الذى يختار شعراءه . وليس المحلل هو الذى يختارهم كما توهم .

وحرصاً منا على التوثيق جعلنا كل قسم من هذه الأقسام ينتهى بملحق يضم الصور المحللة تفصيلاً ، بالإضافة إلى تعريف بالشعراء .

واللحظة الثانية رحيل في معامرة التنظير ، مع اختلاف التنظير في سابق الأقسام التحقيقية ، حيث كان هناك مركزاً على المفاهيم والتصورات الخاصة بالعناصر والبنيات النصية ، حسب معطيات كل متن على حدة ، أو المعطيات المشتركة مرة ثانية ، فيها يتلها التنظير في القسم الرابع ستقصاء عناصر نصية وعاريج نصية ، تستنود على المشترك في الحدائث الشعرية العربية ، وتحرك البناء النصى والنظرى من خلال ما يسميه باختين ب « الزمنية الكبرى » . وهذه العناصر هى المسألة الاحتشائية ، سواء أتعلق الأمر بغياب الدراما والمدمجة في الشعر العربى ، أم بقراءة هذا الشعر ، في قديمه وحديثه ، انطلاقاً من إشكالية أوروبية ، أم بابحث عن تصنيف مختلف أو تنويفى ، لا يستند إلى أسس نظرية واضحة . ثم هناك البنية والأبدال التى تناولنا فيها مسألة الانتقال من بنية إلى أخرى ، بتقديم أولى لفرضيات الانتقال المتداولة في الخطاب النقدي والتنظيرى العربى ، وهو التطور والتحول والتجاوز ، متتهين بذلك إلى نقد هذه الفرضيات ، واقتراح فرضية الإبدال التى أثبتناها كذلك بصيغة الجمع في عنصر من العنوان الفرعى للأطروحة ، وبلى ذلك شرائط الإنتاج الشعرى في كل من المركز ومحيطه ، مؤكداً أهمية المؤسسات الشعرية واللغوية والسياسية والاقتصادية في خلق المركز والمحيط معاً ؛ وهو ما سمح لنا بإضاءة بعض المعطيات والإشكاليات .

وهناك أخيراً مساهمة الحدائث ، التى حاولنا فيها الانصراف من بعض الطروحات النظرية والإستيمولوجية والفلسفية ، مع ثبني السؤال بما هو كلمة تعطى للمتن حرية تجريد فضائه . ونختتم الدراسة بوضع فهارس مفصلة للمصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع .

لقد هودتنا جملة من الدراسات العربية المتعلقة بالشعر العربى الحديث الوقوف عند علاقة هذا الشعر بشعرنا القديم وبالشعر الأوروبى ، مستنبضة بذلك إشكالية اختلافها لنا الغرب ذاته وما تزال متداولة في الخطاب الثقافى العربى ، وهى « التراث والمعاصرة » . ووجهة النظر ، التى يصدر عنها هذا البحث ، تحلت عن هذه الإشكالية بغاية اختيار حدائث الشعر العربى ووضعيتها التنظيرية ضمن الشعرية القديمة الباذخة ووضعيتها الحديثة ، وفى مقدمتها الشعر العصى واليابسانى والفارسى واغندى ، بعد أن كانت هذه الإمبراطوريات الشعرية غير مفكر فيها على صعيد دراسة الشعر العربى ، ويرغم أننا لا نستطيع ادعاء بلوغ نتائج جامعة ألا أنه بالإمكان رصد فاعلية الرحيل بين

تاريخ هذه الممارسات النصية وأوضاعها في قديمها وحديثها ، والشعر العربي ، في ضوء هذه التجارب الحفية أو العلنية ، تبعاً للأزمة والإبدالات الشعرية ، خصوصاً أن أسئلة الحداثة العربية متصلة بأسئلة الحداثيات الشعرية غير الأدبية ، وهما نسيان للأوضاع الثقافية المتشابهة ، مهما تباعدت واختلفت في أسسها الأنطولوجية والميتافيزيقية .

ولم تكن تفاعلات هذه الممارسات الشعرية وتطبيقاتها بحاجة لأصوات الشعر الحديث والنظريات النصية ، في أوروبا وأمريكا . فاعتماد اللا مفكر فيه من غير الأدب كان على الدوام يحضر الحداثة الشعرية الأدبية والأمريكية وتطبيقاتها ، لتخصص التخصصات وإدراجها ضمن التصورات العامة ؛ لأن هذه الحداثة تسكننا وتتكلم بلا كلل على لساننا .

٥ - الحداثة تصور عام وليست صفة زمنية . وهكذا رصدنا حداثات الشعر العربي من خلال بنيتها العميقة التي تشبك فيها أربعة مفاهيم ، هي النبوة والحقيقة والتقدم والحيال (أو التخيل) ؛ فهذه المفاهيم يسمي الشعر العربي حداثته ، إلا أنها خضعت للتأويل من متن إلى آخر . وهنا تبدى لنا قطعة الشعر العربي الحديث مع الشعر العربي القديم ، ويتحقق اختلافه عن الشعر الأوربي ؛ فتكون الحداثة رؤية متميزة للشعر والذات وللعمام . وهذه القطعة تفصح عن استمرارية الفاعليات الشعرية بين القديم والحديث ، أي عن تجديد لهايتي للحداثة ذاتها .

لم يستطع الشعر العربي الحديث ، منذ البارودي ، تجاهل امتلاء القصيدة العربية القديمة التي لم يعد لها شيء نقوله لنا . وهذا الوهي أصبح الإبدال النصي شرحاً منذ التقليد إلى الشعر المعاصر . ولالإبدال وظيفة تجديد حيوية النص وحركيته من جهة ، والبحث عن كتابة مغايرة للذات وللتاريخ معاً ؛ أي عن تسمية يتطلبها زمن ليس هو الزمن القديم . والقانون ذاته الذي يحكم الإبدال هو الذي تحكم في الانتقال من الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر ؛ وليس الإبدال إلا إفراغاً للبنية المختلفة . الإحتمال والإفراغ فرضية أخرى نستند إليها في إعادة البناء . وإفراغ البنية المختلفة تسمية جديدة للحساسية والرؤية إلى الوجود والموجودات ، بعد تحول الامتلاء إلى سجن يمنع الكتابة من التسمية ، والذات الكاتبة وتاريخها من اختراق اللغة من أجل بناء الخطاب الشعري . ويكون الإبدال بحثاً عن حرية معقدة في البنية النصية السائدة .

هكذا نرى إلى الحداثة في تصورهما العام المشترك وإلى التأويلات المختلفة والمتعارضة لمفاهيم الحداثة من التقليدية إلى الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر ، اختلافاً وتعارضاً جعلاً إبدال البنيت

النصية وتسميات الوجود والموجودات تنبثق من حساسية الذات الكاتبة ورؤيتها كما تتفاعل مع متاعها الثقافي وأوضاعها الاجتماعية - التاريخية . ولذلك نلتقي بهذه الإبدالات وهي تطرح أسئلة متعاطفة ، وبخاصة منذ الرومانسية العربية ، على اللغة والثقافة والمجتمع والجسد الفردي ، وربما ينتقل الشعر العربي الحديث من الرؤية المغلقة إلى الرؤية المفتوحة ، ومن اليقين إلى الشك ، ومن الاطمئنان إلى القلق ، ومن الموت إلى الحياة . ولا شك أن الشعر المعاصر هو الحقل الإجمالي الذي بلغت بإبداله التجربة الشعرية أقاصيصها ، كما تجسدت فيها صفة المخبر الحيوي لأسرار النص وعكسه ، وللذات الكاتبة ولهايتها كذلك . ومن هنا تكون مسالة الحداثة تفكيراً للتصور العام والمفاهيم بغاية تجديد حيوية الحداثة ، لا التبشير بما أصبح الآن متداولاً باسم « ما بعد الحداثة » . ذلك فعل نصي لم ينصت إليه بعد . ولكن المسألة تتخل عن وضعيتها الفضائية فيها هي تفكير بالقراءة النقدية والتجديرة كل أوهام التجاوز .

٦ - وبعد فإن إشكاليات هذه الأطروحة متدفقة في عصف من بين الشقوق التي أراها أو لا أراها ، ما دامت متشغلة بقضايا متداخلة ومقاطعة في آن واحد . ولا مفر الآن من التعرض لجملة من الإشكاليات التي اعترضت مسار الرحيل أو السفر في ليل القصيدة ، وأراثت إرثها من غير تحجير ، أو إدهاء التغلب عليها في المستقبل القريب للبحث في الشعر العربي الحديث .

- هناك إشكالية مهددة حية المتن والنماذج المقروءة ، مقابل التلويح في مشروع تنظيري موسع . إن اتخاذ الأطر النظرية استراتيجية للبحث لم يكن ممكناً بغير الانتقال من التنظير إلى التحليل ثم منه ثانية إلى التنظير ، وبعيد الانتقال تعدد صياغة المسلمات وضبط اختبار الفرضيات ومراقبتها . ولكن نصوص المعينة المستعمدة في التحليل الشعري كثيراً ما واجهت قلتها في الوقت ذاته الذي لم ينسج لي مجال للإضافة في إثبات النماذج . ذلك ما عاناه حازم القرطاجي قديماً . وما أقوله من النصوص ينطبق على عدد الشعراء ، على الرغم من أن شعراء كثيرين ، من المركز الشعري ومحيطة ، تسربوا إلى مشهد التنظير والتحليل . ويرجع استعصاء تحقيق التوازن بين المشروع التنظيري وعدد النصوص المحللة إلى وضعية البحث أساساً ، حيث يكون لزماً على الباحث تفصيل الحديث عن المصطلحات والفرضيات والمفاهيم والتصورات ، وبدون ذلك يصبح التناول مجرد تأويل مهدد بالتعمية .

ب - تنبدي لنا مغارقة صريحة بين الدراسات الشعرية التأسيسية في الأصيل العربية القديمة والأعمال الأوربية والأمريكية الحديثة من جهة ، والنموذج الذي تنتمي إليه هذه الدراسة من جهة ثانية ، حيث تتوقف الأولى عند أبيات أو مقاطع

شعرية قصيرة لا يصل بينها غير السياق النظري الذي توجد فيه . ومشروع هذه الأطروحة ينتمي إلى الدراسات التي تقوم على تحليل نصوص بكاملها ، وأغلبها طويل . وهذا ما يترك فجوات في تحليل النص المفرد ، ويكون التكتيف وحده مشيراً لاستحالة ملء هذه الفجوات وسد الثغرات ، فيما هو يؤكد نهائية التحليل والتنظير مقابل لا نهائية النص . وهذا ما يثبته جاك ديريديا بمعرفة المتهتجة .

ج - وجود قضايا كبرى غير متناسبة مع النتائج التي تبرز أساساً في القضايا الفرعية والبسيطة ، كان البحث لا يستطيع بمقد أن يعمم لمحدد التصورات ، ويظل واقفاً على حدودها ، داخلها وخارجها في آن واحد . وهذه وضعية معقدة على الأنساق الفكرية الكبرى . وقد قام هيدجر بتحليل موسع لمسألة الحدود وهو يتناول مجاوز الميتافيزيقا . ولذلك فإن هذا الاختلال يشير إلى سلطة القضايا المطروحة وتاريخها الجديد قبل أن يكون علامة على تناولها ، فالمعرفة والجهد والمراقبة ، مهما واجهت حدودها ، تفتتح على المهارى السحيقة ، ولا تستسلم لتوهم بلوغ القرار . وهذا يكون البحث بداية متجددة ولا نهائية ، وتحفظ النتائج (أو الحقائق) باستمرار صفتها المؤقتة .

د - صعوبة الإحاطة بالجانب التوثيقي في الشعر العربي الحديث . وهذه الإشكالية تمتد إلى الثقافة العربية الحديثة وتتحدى وضعنا الثقافي برمته ، حيث أصبحنا نثور بسهولة نسبية على النصوص العربية القديمة ، بخلاف شبه استحالة الحصول على النصوص المكتوبة والمنشورة منذ بداية ما سعى بالنهضة إلى الستينيات ، حتى لكأننا نرسخ ذاكرة مثقوبة لتفاتها النسيان والإلغاء . لقد هانت كثيراً من أجل الحصول على نصوص نظرية وشعرية كتبها شعراء أو نقاد عرب حديثون من بين المشهورين ، أمثال جبران وأبي شادي والشابي ويوسف الخال ، وهم مجرد نماذج . إن نسيان السابق والقاء بأخذه صيغة قانون له دلالة الاجتماعية والنفسية والثقافية ، كما له دلالة على مستوى الإنتاج الثقافي العربي الحديث ذاته . فكيف يمكن لقافة أن تتأمل ذاتها في الوقت نفسه الذي تنسى فيه ذاتها وتلغيها .

هـ - وضعية تداول المعرفة في العالم العربي وبين أقطاره تترك مواصلة البحث معطوبة ؛ فالباحثون العرب لا يطلعون على الدراسات الأساسية المنتجة في هذا القطر أو ذاك (ولا بشكل التوزيع إلا هاملاً مفرداً) ، وهم ينسون ويلغون عمل هذا الباحث أو ذاك . وعدم الاطلاع ثم النسيان والإلغاء تحكم على سير البحث بالتعثر الدائم ؛ فالاجتهادات لا تبني التراكم الضروري للمعارف . وهذه الوضعية تقلل الإفادة من دراسات عدة متميزة ، وهي قبل هذا وذلك تعكس حالتنا الثقافية .

سنوات ومهدد أيضاً بحجب التفصيلات اللازمة لاسترسال بناء الموضوع وتاريخه . وهذا يفرض علينا قسريه تلقى صورة خارجية لا يحضر فيها غير هيكل عظمى منذور للتلاشي .

المناه ، فيها هما موشومان بالأم البحث ومتعته في آن واحد .
إن تقديم البحث ، أى بحث ، مهدد باختزال الزمن الذى استلزمه العمل اليومى فيه على مدى

٧ - هذه الإشكاليات وتلك القضايا تحث على الاعتراف بأن هذه الدراسة المقترحة ، مسكونة بغواية العاصفة ومصاحبتها ، فالنظري والتحليلي مندفعان في سفر لا يُستقرُّ له ، أولئقل إن نهايته هي



رسائل جامعية

النقد الأدبي الحديث في المغرب وإشكالية المناهج

(البنيوية التكوينية نموذجاً)

عرض : محمد خرماش

● ● رسالة حصل بها محمد خرماش على درجة دكتوراه الفلسفة في النقد الأدبي من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب - جامعة عين شمس ١٩٨٩ ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور صلاح فضل . وقد اشترك في مناقشتها الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة . وقد أجزت الرسالة بتقدير ممتاز .

أوجد السبيل إلى إلهام طبقة بورجوازية متحركة ، تقابلها طبقة واسعة فقيرة ومناضلة ، وبينها طبقة متوسطة ومتذبذبة . وقد أدى هذا التمازج الاجتماعي والاقتصادي إلى ظهور قوى سياسية وتنظيمات حزبية ونقابية تتبنى طروحات فكرية وتوجهات ثقافية مختلفة ، وهو المبحث الذي قام عليه الفصل الثاني ، الذي استعرض التركيبة المذهبية والقناعات الإيديولوجية لحزبين وطنيين كبيرين ، يعودان إلى أصول الحركة الوطنية في عهد الاستعمار ، هما : «حزب الاستقلال» ، ويمثل الوسط واليمين المعتدل ، وحزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية» ، ويمثل اليسار المعتدل كذلك . وقد تبين أن الأول يستلزم بروح قومية من فكر سلفي تراثي محافظ ، في حين يحاول الثاني في خيرة وطنية ، استلهام مقولات الاشتراكية العلمية في تحليل الواقع الاجتماعي المغربي وتفرجه . وقد انعكست توجهاتها الفكرية / السياسية على المفاهيم الثقافية ، ومنها مفاهيم النقد الأدبي ، الذي هو مجال خصب وفسح لممارسة التفكير السياسي أو الاجتماعي في ظل الإنتاج الأدبي .

ومن هنا نُخصّص الفصل الثالث لمبحث جدلية النقد الأدبي في مجال الصراع الاجتماعي ، واتضح أن النقد بحكم موقعه المتقدم في الجهاز الثقافي قد حُدّ أداة فعالة في مقارعة الأفكار ، وأنه لا يمكن بحال فصله عن معركة الحيز والعدل والكرامة .

وقد ساعدت معطيات هذا المدخل السوسيو-ثقافي ونتائجه على تفهم حركة التفكير النقدي المغربي وهي بحث عن المنهج الذي يمكن أن يقدم المصطاء الأدبي ، ويجمع بين إدراك البعد الفني وعمدة الحقيفة الاجتماعية .

ومكدا نُخصّص الباب الأول لمحاولة تعرف أصول تكون إشكالية المنهج في النقد الأدبي المغربي الحديث ، فتطرق الفصل الأول منه لتطور الممارسة الأدبية ، وتتنوع الخطابات النقدي . وقد تبين من النماذج المعروضة أن تصارع القوى الاجتماعية ، وتعتمد التيارات الإيديولوجية والمشارب الثقافية ، قد أوجد تنوعاً في اتجاهات الأدب ونقده ، وجعل النقد اللدوني أو البلاغي القديم يتجاور مع النقد الاجتماعي أو الإيديولوجي ، ومع التحليل البنائي أو السيميولوجي . وبذلك بدأت تبرز أزمة المنهج وتتعدد إشكاليته . وقد لعبت عملية المناقشة النقدية دوراً حاسماً في ذلك ، وهو ما يحاول الفصل الثاني من هذا الباب معالجته لمعرفة جوانب التأثيرات المختلفة لهذه العملية في مجال الانفتاح على المناهج النقدية ، من تاريخية أو انطباعية أو اجتماعية أو

وتبين الصعوبات التي توجب تذليلها ، والمراحل التي كان لابد من قطعها بمنهج معين . لتحقيق النتائج المتوخاة من بحث هذا الجانب الحيوي والحيوي في التركيبة الثقافية المغربية المضاعفة مع التيارات الخارجية ومع الظرفية الاجتماعية الوطنية والقومية والعالمية ، فقد أُنيت الرسالة عبر مدخل عام وأربعة أبواب وخاتمة ، ثم قائمة إجمالية بأسماء المصادر والمراجع التي استقت منها مادتها الأولية . وقد ضم المدخل كما ضم كل باب على حدة ثلاثة فصول تدخل تحت عنوانه الفرعي ، وبذلك بلغت فصول الرسالة كلها قرابة العشرين .

وبما أن تحليل الخطاب النقدي يقتضي دائماً ربطه بمركزاته المعرفية (الإستمولوجية) وبخلفياته الإيديولوجية وامتداداته الثقافية ، وأن النقد المغربي الحديث بات لصيقاً بالتحركات الاجتماعية وبالتوجهات الثقافية التي توظفها وتصاحبها ، فقد استلزم الأمر تخصيص المدخل لمبحث اجتماعية الثقافة المغربية في علاقتها بتطور الفكر النقدي الحديث .

وقد عُنى الفصل الأول منه بتتبع عملية التشكل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بُعيد حصول المغرب على استقلاله ، ومحاولة إحياء الأرواح المنامية لإقامة بنياته الإدارية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية . وقد تبين أن النظام في المغرب قد سعى إلى وضع مؤسسات الملكية الدستورية الليبرالية ، وأن التكاتف بين الإدارة والراسمال قد

■ يتعلق موضوع الرسالة بدراسة الإنتاجات النقدية الأدبية الحديثة في المغرب ، وذلك من خلال تعاملها وتفاعلها مع المناهج الحديثة ، سواء من حيث النظر أو من حيث التطبيق . فهي محاولة لرصد ظاهرة النقد الأدبي المعاصر ، وربطها بعملية والمناقشة المنهجية الجارية على أشدها في الوقت الحاضر ، وتتبع الانعكاسات الحاصلة ، والنتائج المترتبة عن ذلك في مجال الفكر الأدبي المغربي الحديث ، وفي مجال الثقافة المغربية المتبلورة بصفة هامة .

وقد أدت عملية الرصد إلى ملاحظة مدى الاهتمام والقبول اللذين تحظى بهما والبنيوية التكوينية في الأوساط النقدية الجارية بالمغرب ، ولذلك اتخذ هذا «المنهج» نموذجاً أساسياً لمعرفة أسلوب تعامل الفكر النقدي المغربي وتعامله مع هذه الإشكالية التي تجبها بتحديات كبيرة وكثيرة . وكانت الصيغة النهائية لعنوان هذا البحث :

والنقد الأدبي الحديث في المغرب وإشكالية المناهج - البنيوية التكوينية نموذجاً .

ويؤمل أن تحمل دلالة التصور العام لكيان هذا النقد وهو في حالة سبرورة وتبلور ضمن عملية «المنهج» السارية .

ويعد والمقدمة التي حاولت تحديد الطرح الأول العام لهذه الإشكالية ، ومشروعية البحث فيها ،

شكلانية أو غيرها ، الشيء الذي جعل التوجهات الفنية - بما فيها النزعة التأثرية أو البيوجرافية أوحى البيئية الشكلانية - تفسر في إطار الفكر السلفي المحافظ أو الليبرالي المتحور ، في حين تأخذ التوجهات الاجتماعية صبغة التفكير الجدلي وطابع الفهم الواقعي الاشتراكي .

وهذا ما جعل السجل المعرفي يتزايد في مجال المفاهيم النقدية ، ويرتفع إلى درجة المواجهة الفكرية ، وهو ما يحثه الفصل الثالث الذي انتهى ، بعد تحليل المساجلات والمطارات التي تنازلت قصايا فكرية ونقدية مجرأة ومختلفة ، إلى أن عدم التمييز بين ما هو أدبي وما هو إيديولوجي في تلك المواجهة قد قلل كثيراً من قوة المصطلح العلمي ، ومن إمكانية استيعاب حركته المعرفية . ولما اقتصرنا على بحث نظرية النقد ، واحترمت لغته الخاصة ، لكن لها شأن آخر في خدمة الفكر النقدي ونظيره . ومع ذلك يمكن القول بأن المهاجم المنهجي قد ظل حاضراً في كل تلك الكتابات والممارسات ، إلى أن بدأ يتجسد في المحاولات التي عاينت الواقعية الجدلية بوصف ذلك خطوة معينة نحو البنية التكوينية .

وقد حاول الباب الثاني في الرسالة رصد هذه النقطة المنهجية من خلال مقولات «واقعية» ، تبنتها دراسات ومقاربات أكثرها في الأصل مقالات جمعت ثم طبع في كتب ذات سمع خاص .

وقد مهد هذا الباب بتقديم طويل استعرض بعض مفاهيم الواقعية الجدلية ، أو الواقعية الاشتراكية ، عبر كتابات ماركس وإنجلز ، فليون تروينسكي ، وج . بليخانوف ، وإرنست فيشر ، ثم برتولد بريخت وج . لوكاتش ، ليقس إليها مفاهيم الواقعيين الجدليين المغاربة ، أمثال إدريس الناقوري ، ونجيب العسوي ، وعبد القادر الشاوي ، وغيرهم .

واهتم الفصل الأول منه ببحث مسألة تقويم هؤلاء «الواقعيين» للإنتاج الأدبي والنقدي تقويماً إيديولوجياً صارماً ، حيث اشترطوا عليه وفيه أن يكون «موضوعياً» موضوعية تخضع للواقع المتحرك ، وتنحاز لصالح التقدم والعدالة والتحرر . وما لم يكن كذلك فهو عندهم سلبى ومتخالف وضير وقبيح ، لأنه مهما كان مهماً فعل لا بد أن يكون حاملاً لإيديولوجيا معينة ، ومتافعاً عما بطريقة أو بأخرى ، فالأولى والأجدى إذن أن يكون واقعياً وانبعية ثورية أو «مقاتلة» على رأي بريخت . إن الحماسة الإيديولوجية الكبيرة التي اقتضتها ظروف المرحلة الاجتماعية ، قد جعلت هؤلاء «الواقعيين» يتشددون - على حساب قيم أخرى - في تقدير الموضوعي / الإيديولوجي في الأدب ، على أساس أن الواقع المادي لكل طبقة يتحكم في عملها المعكري ، الذي ينحول إلى وسيلة تدافع بها عن مصالحها . ومن ثم فهم يصرون على أن للواقع

«سلطة» على الفكر في جميع مظاهره ، ومنها «سلطة الواقعية» في الإنتاج الأدبي ، وهو البحث الذي اختص به الفصل الثاني من الباب الثاني ، فحاول أن يبين مفهومهم لهذه السلطة، بوصفها بعداً من أبعاد الواقعية الجدلية التي يناقشونها عنها في توجيههم المنهجي ، ويتابعه في تقديراتهم لممارسة الإنتاج الأدبي وقراءاته كذلك ، في ضوء المعطيات التاريخية والتحليلات الاجتماعية التي تحكم العملية الأدبية / النقدية برمتها في نظريتهم .

إن واقع الحال في عهد الحماية قد فرض أن يكون الأدب المغربي وطنياً ملتزماً ، وفرض إجهاض وجوب النظر إليه وتقويمه من ذلك المنطلق أولاً ، ولابد أن يكون الأمر عملاً في الشروط الاجتماعية اللاحقة التي تكسبه صبغة واقعية بالضرورة ، ولو أن هناك فرقاً جوهرياً بين «الواقعيين» لم يمتد إليه «الشاوي» وأصحابه ، ويمثل في أن الأولى كان يؤطرها فكر سلفي إصلاحى مهادن ، والأخرى تبني التفسير والتفسير والتحرير ، ومن ثم فسلطتها - إذا نظر إليها على أنها فعالية منهجية - تختلف اختلافاً كبيراً في مدى المساعدة على إدراك مكونات الواقع الجدلي ، وعلى إعادة إنتاجه وبلورته على المستوى الأدبي والنقدي أيضاً .

إن التجاذب مع تحديثات الواقع ، والتسليم بسلطة الواقعية ، وهذان في تحليلات هؤلاء الدارسين أيضاً بدرجة الوعي الضابط لتقدير تلك السلطة ، والتحكم في مستوى التعامل معها ، ونوعيته ، وهو وعي يمثل في الإبداع كما يمثل في النقد ، وقد يختلف باختلاف الميول المنهجية أو الغناصات الإيديولوجية ، وربما بنيت بعض الدراسات على تمحيبها ومناقشتها وتحييدها . لذلك اتخذ الفصل الثالث من هذا الباب عنوان : «وعي المبدع ووعي الناقد» ، وحاول أن يتبع مفهوم الوعي الذي تبني به أكثرهم الوعي الإيديولوجي الناتج عن التحليل المادي للواقع الاجتماعي فحسب مع المقولة التي ترى أن وجود المراء الاجتماعي يحدد وعيه ويوجه نشاطه . ومن ثم فهم يصنفون الوعي الذي تنضمت للإنتاجات الأدبية المغربية الحديثة إلى وعي مزيف ، يتخلص من تحديث الواقع التاريخي ، ويكابر في الاعتراف بتطوره الحتمي ، وإلى وعي صحيح ، يمثل جدلية الواقع المضطرب ، ويسعى إلى إعادة إنتاجه في صيغة تقدمية ثورية تحريرية . ووعي الناقد مسؤول من هذا المنطلق أمام سلطة الواقع وسلطة التاريخ عن التمييز بينهما ، وعن دحض الأول وترسيخ الثاني ، وذلك لمساعدة الكاتب والقارئ، مما على استكمال إنتاج النص وترجمته إلى فعالية وعامة . ولا يخفى ما في كل ذلك من تغليب للوعي الإيديولوجي ، وتغيب شبه كامل للوعي الأدبي ومقتضياته .

إن المرحلة الساخنة التي مر بها المغرب في السبعينيات قد ساعدت على انتشار مفاهيم واقعية / جدلية في أوساط الأدب والنقد ، المرتبطة ارتباطاً

عضوياً بالتغيرات الاجتماعية ، لكنها ساعدت كذلك على إغفال الكثير من خصوصيات الخطاب الأدبي ، علماً بأن بعض «الواقعيين الجدليين» المغاربة «قد كان لهم تطلع كبير للاستفادة من البنية التكوينية» ، رغبة في استكمال ذلك الجانب ، وتحقيق «المنفى الصعب للممارسة النقدية» ، وهو ما توخته دراسات أكاديمية لاحقة ، استعملت مفاهيم «بنية تكوينية» . وهذا ما يحاول الباب الثالث من هذه الرسالة أن يبينه .

وقد اهتم الفصل الأول من هذا الباب باستعراض مبادئ المنهج البنوي التكويني بين لوكاتش وجولدمان ، وطرقاً لمفاهيم أساسية فيه ، كمفهوم البنية الدالة ، ومفهوم التناظر أو التماثل بين بنات الأدب والبنات الذهنية المولدة ، ومفهوم رؤية العالم والذات الفاعلة ، ومفهوم الوعي الكائن والوعي الممكن والوعي الزائف ، ومرحلة التحليل والتفسير في إجراءات هذا المنهج ، كما حاول من خلال كتابات جولدمان دائماً أن يجعل موقفه من المناهج الأخرى ، ويعرف الجوانب التصورية التي يختلف معها أو يريد تكملتها فيها ،

كمفهوم الفاعل غير فردي (Transindividual) أو مفهوم البنية التوليدية المرتبطة بالدلالة التاريخية / الاجتماعية ، وهو أكثر ما يميز «البنوية التكوينية» عن البنية الشكلية التكوينية من جهة ، وعن سوسيولوجيا المضامين من جهة ثانية ، وحتى عن السيكلوجية التي هي تكوينية على نحو ما . وقد ختم هذا الفصل بمناقشة بعض الانتقادات التي وجهت للبنية التكوينية ، وبعض التساؤلات المطروحة في شأنها . وعرض الفصل الثاني لتصور المغاربة لهذا المنهج ومدى استيعابهم له ، فاستخلص المفاهيم التي اعتمدها كل من محمد براءة وسعيد حلوش ومحمد بنيس وحيد لحداد مثلاً ، وتبين أن براءة يركز على مرحلة التفسير في المنهج ، ويتمثله بمزج بعض إنجازات البنية الشكلية وشعرية الخطاب الروائي ، في حين يركز حلوش على مفاهيم «الوعي» ، محاولاً ربطها بمفهوم الإيديولوجيا في علاقته التمايزية مع مفهوم «رؤية العالم» الجولدسماني . وتصور بنيس البنية التكوينية بمثابة تكامل منهجي ضروري بين قراءة النص قراءة بنوية محايطة ، وقراءته قراءة اجتماعية جدلية ، اعتماداً كذلك على مقولتي جولدسماني في التحليل والتفسير ، وعلى إيمانه بدلالة الأدب الوظيفية في المجتمع ، فأبعد هذا التفسير المنهجي عن الإدراك الشامل لنظرية جولدسماني أن كل تبين داخلي هو سيرة في التشكل نحو درجة عالية من التجانس والاتلاف في بلورة رؤية العالم لدى مجموعة اجتماعية . أما لحداد فيتمثل المنهج من خلال مقولات : الوعي الجسماني الكائن والممكن ، وتناظر البنات الفنية والسياسات الذهنية ، الذي سمح بتجاوز المقارنة السطحية على مستوى المضمون العميق لرؤية الكاتب ، وكذا من خلال مقولة الفاعل الجمعي أو المبدع الحقيقي ، ومقولة

في مرونة ثامة وانفتاح كبير على بقية العلوم ، لغرض وجودها على المناهج التقليدية والتجديدية ، وذلك من خلال استجابتها لبحث الدلالات النصية في مبنائها ومعناها ، وصولا إلى تحقيق فعالية كبيرة في المقاربة ، ونتائج في التحليل ، لم يوفق إليها غيرها بمثل توفيقها ، وتفوقها ، ولو أنها ما زالت بحاجة إلى مزيد من التمثل والتعميق في الفكر النقدي المغربي ، كي يستطيع الاستفادة منها رصدا معروفا منها في مواجهة الحاجة المنهجية الماسة .

وأما خاتمة الرسالة فقد حاولت إصادة طرح الإشكالية وفق مسار البحث وفي ضوئه النتائج التي توصل إليها ، وانتهت إلى أن الفكر النقدي المغربي الحديث يعاني أزمة حضور المنهج كما يعاني أزمة غياب ، وحاولت من خلال استشراف آفاق التأسيس النظري في النقد العربي المعاصر أن تطل على مشاريع الكتب التي لم تكتب بعد .

وفي الأخير نحمد الإشارة كذلك إلى أن هذه الرسالة قد أخذت مادتها الأولية من مصادر متنوعة ومتفرقة ، جمعت بين أكثر من مائتي مصدر ومرجع باللغتين العربية والفرنسية ، منها كتب وأبحاث ومقالات وترجمات ، كما انقضت الرجوع كذلك أو استشارة ما يزيد على الثلاثمائة مرجع آخر . وطبيعي أن القائمة المرتبة في آخرها لا تضم إلا ما له علاقة مباشرة بتضمن أو معالجة تلك المادة النقدية المنهجية المتممة بكثير من الصعوبة والحيوية والإفادة .

وبعد فإن المؤلف ألا يكون هذا الموجز السريع قد أحل بالصورة الحقيقية التي ينبغي أن تنطبع في الأفهام من هذا العمل الخواص ، مع العلم العام بأن قراءته أو الاستماع إليه ما هي إلا فكرة إجابية (اقتضت بخاصة على النتائج المستخلصة من البحث) ، ولن تغني بحال من الأحوال عن الرجوع إلى الرسالة كلها .

البعض في أثناء ذلك ، والتي قد يكون فرضها مناخ الإشكالية المنهجية بصفة عامة ، قد فتحت منافذ على التنوعات التي حاول الباب الرابع من هذه الرسالة رصدتها تحت عنوان :
« البنية التكوينية بين التأصيل والتجاوز » .

وقد اهتم الفصل الأول من هذا الباب بتنوعات البنيوية التكوينية أنفسهم ، مثلما فعل لخمداي حين استعان مرة بمفهوم الحوارية "Dialogisme" عند « باخستين » في مرحلة الفهم الجولدمانية ، وحاول تبرير ذلك بأن البنية التكوينية تعان قصورا في تحليل البنية الداخلية ، يمكن تكملته بهذا المفهوم .

وكان عبد الكبير الخطيب يمتنع من البنية التكوينية ومن غيرها بطريقة غير معلنة ، ومحاوّل نسج منبج تكامل لمقاربة الرواية المغربية ، لكن تنوعاته لم تفده بقدر ما كانت ستفده مفاهيم البنية التكوينية لو التزمها وعمقها . ومثل ذلك حدث لإدريس بللمح ، الذي حاول أن يمزج مفهوم « رؤية العالم » الجولدمانية بتحليلات « سيميولوجية » ، لاستخلاص « الرؤية البيانية عند الجاحظ » .

واهتم الفصل الثاني تحت عنوان : من البنية التكوينية إلى البنية الشكلانية ، بتنوعات الشكلانيين المضاربة ، التي اعتمدت بعض النظريات الحديثة في اللغة والأسلوب وشعرية الخطاطب الأدبي ، فعرض لمحاولات إبراهيم الخطيب ، وعبد الفتاح كيليطو ، ومحمد مفتاح وأحمد الطريسي ، وقومها تقريبا عاما في نطاق فعاليتها الإجرائية .

أما الفصل الثالث من هذا الباب الرابع والأخير في الرسالة فقد حاول تحديد موقع البنية التكوينية ضمن إشكالية المناهج النقدية في المغرب ، فناقش عوامل قيام هذه الإشكالية واستمعائها ، وبين كيف تزاخم البنية التكوينية

صياغة الفرد لروح الجماعة وتفكيرها ، وقد أبعد الاهتمام بدقة العلاقة بين الظاهرة الأدبية والحياتية الاجتماعية من مفهوم المقابلة المراقبة البسيط ، فكان أقرب المجموعة إلى تمثل منظومة المنهج ، خصوصا لما له علاقة بإدراك رؤية الواقع الاجتماعي في الأدب وتحليله .

وحاول الفصل الثالث من الباب الثالث تتبع النتائج التي حققتها تطبيقات أولئك الدارسين لمفاهيم البنية التكوينية التي تبناها وتقدروها فوجد أن برادة مثلا يقوم بلعبة تركيب مفاهيمية تطعم بحثه عن « رؤية العالم » في الإنتاجات التي درسها ، لكنها مشوبة بشائبة اجتزاء المفهوم من تركيبه المنهجية الخاصة ، وتلفيحه بمفهوم أو مفاهيم تنتمي إلى منظومة أخرى ، وأن خلوش يوظف مفاهيم « الرمي » توظيفا أقرب إلى المهمة الإيديولوجية منه إلى الرؤية التكوينية ، ولذلك لم يكن المنهج سلاحا كاملا الفاعلية الإجرائية في مقارباته .

وكذلك حاول بنيس قراءة المتن قراءة لغوية فنية داخلية، وقراءة اجتماعية خارجية، فحاذى خطوات المنهج البنيوي التكويني ، لكنه تيد البنية الدالة بحكم إيديولوجي مباشر ، فصارت قاصرة عن التكوينية المطلوبة . واعتمد لخمداي بعض التصنيفات المتعلقة برؤية الواقع التي تبلور هذه الرؤية وما يظاها من بنيات الواقع الاجتماعي ، الشيء الذي جعل كل الجهاز المفاهيمي في المنهج ، بما فيه مفهوم « رؤية العالم » ، معيا لرؤية واقع أو موقف محدد فقط ، وجعل تصنيفاته « الرياضية » ذات سمت والهي إيديولوجي أكثر منه بنيوي تكويني .

وهكذا يكون الدارسون المغاربة قد استوعبوا البنية التكوينية بدرجات مختلفة ، وطبقوها أو طبقوا بعض مقولاتها تطبيقات أدت إلى نتائج متفاوتة كذلك .

يبد أن إتركيبات المزجبة التي كان يقوم بها



الف

قسم الأدب الإنجليزي والمقارن - الجامعة الأمريكية بالقاهرة

● سعر العدد : جنيهان

● تطلب من :

مكتبة مديولي

دار البيادر

مكتبة الجامعة الأمريكية

دار الشروق

◆ أعداد ألف : المحاور :

- (١٩٨١) : الفلسفة والأسلوبية
- (١٩٨٢) : النقد والطلبة الأدبية
- (١٩٨٣) : الذات والآخر
- (١٩٨٤) : التناس : تفاعلية النصوص
- (١٩٨٥) : البعد الصوفي في الأدب
- (١٩٨٦) : جماليات المكان
- (١٩٨٧) : العالم الثالث : الأدب والوحي
- (١٩٨٨) : الهرمونيوطيقا والتأويل
- (١٩٨٩) : إشكاليات الزمان

الماركسية والخطاب النقدي

محور المدد القادم

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

كتابخانه و مركز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

البلاغ

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرجهان

رئيس التحرير

د. عبد القادر القط

مجلة الآذیب والفن

تصدر كل أول شهر



تصدر من

الهيئة المصرية

العامة للكتاب

المن ٥٠ فرشا

مع المجلات الأدبية العربية



مقاربات ومدخلات نقدية

وليد منير

● مجلة الأعلام العراقية ، العدد الخامس - أيار ١٩٨٩ .

في دراسة بعنوان « البنيوية والشعر في المنظور النفسي » يحاول الدكتور « ريكمان إبراهيم » رصد مجمل العلاقات المهمة بين البنيوية والشعر وعلم النفس ، وفهمها ، وتحليلها .

وهذه الدراسة مثيرة من حيث كونها تعمل على ثلاثة محاور رئيسية (الفلسفة ، اللغة ، علم النفس) في سبيل جلاء الأفكار الجمالية الخاصة بعملية الإنشاء الشعري ، وشرح مكانيزماتها المختلفة ، تأسيساً على نوع من الاقتران بين فاعليتي : البناء ، والتعبير ، وذلك بالقياس إلى الأصول النفسية التي تدفع إلى قيام علاقة ما بين هاتين الفاعليتين .

ومادام كل عمل مثير بطبعه يخطئنا من حيادنا ، فيفتح حقلاً واسعاً من الاستجابات بداخلنا ، فلا بد أن نجد أنفسنا مدفوعين إزاءه بالرغبة في مقارنته على نحو يجعلنا نراجع أنفسنا فيها نراجع ، ونعدّل من مسار أفكارنا فيها نعدّل من مسار أفكاره . ومن شأن هذا الجدل أن يُعمّق إدراكنا المعرفي ، ويؤصّل وعينا النقدي ، ويشرّف بنا على أفاق أكثر تجدداً واتساعاً وحيوية ..

● البنيوية ، الظواهرية ، الجشثالت :

مناط التشابه لا يلفي مناط الاختلاف :

يقول « مارك أنجينو » : « منذ خمسة عشر عاماً كان يقال بأن كل مادة دراسة ، اللهم [إلا] إذا كانت ذات شكل غير متطور ، تتوفر [كذا] بالضرورة على بنية . وبهذه الصورة فالجميع كان بنوياً دون أن يعرف ذلك » . وما لاشك فيه أن هذا « المشترك الأعظم » بين كثير من النظريات المهمة ، وأغنى به الالتفات إلى دراسة « النظام الذي تتشكل وفقاً له الظاهرة » ، يخرى الباحثين برصد « قيم التشابه » وعدها أساساً توليدياً ، دون قياس مدى هيمنة هذه القيم داخل النظام

الواحد من ناحية ، ودون الانتباه إلى « قيم المخالفة » التي تتمثل بين نظامين ينظران على « قيم تشابه » بعينها من ناحية ثانية .

إن فكرة (الكل) ، التي تمثل حجر الزاوية في نظرية « الجشثالت » ، أو فكرة (التمثل الخالص للموضوع) ، التي تعد أساساً لفلسفة الظواهر - هاتان الفكرتان لا ينبغي لها أن تصيرا نواتين مولدتين ، بمجرد النظر ، لفكرة ثالثة تعتق مفهوم (الكل) ومفهوم (التمثل الخالص للموضوع) إلا بالقدر الذي تثبت الأخيرة من خلاله أن منظورها لمهمة (الكل) ومهمة (التمثل) تخضع للمنطق نفسه .

يحاول « ريكمان إبراهيم » أن يرجع البنيوية بوصفها حركة معرفية إلى كل من فلسفة الظواهر ونظرية الجشثالت - على ما بينها من تباين في الأصل - ليدمج بين نزعة « الوصف » وتصور « الوحدة » (وبذلك نصير البنيوية في أبسط أشكالها المفهومية « وحدة وصفية » مُغلقة للشئ) فيقول : « لقد وجدت هذه المدرسة الظواهرية أن هناك مدرسة خاصة مهية لاحتضانها وتظهرها تتناسب وما تهدف إليه » (ص ٢٥) . ويقول : « .. وعندما قامت مدرسة الجشثالت ، فإنها قامت على الأساس المهي (الفينومينا) ، وحدت الظاهرة المعرفية معطى اجتماعياً بالموجد الأول لها : المجتمع . هي إذن متبينة بالضمن للحالة الوصفية . وهكذا التفت الجشثالت من جديد مع البنيوية في الذهاب بالوصف مذهب الإيمان والاعتقاد الصارم » (ص ٢٧) .

وبداية ، فإن لنا على هذا الربط ثلاث ملحوظات رئيسية :

١ - من الأوّل إرجاع الجذر الفلسفي للحركة البنيوية بوصفها حركة معرفية إلى الفلسفة الكانتية ؛ تلك الفلسفة التي انشغلت بالبحث عن نسق شامل يُمثّل أساساً لتفسير مظاهر التاريخ الخارجية ، بحيث يتعالى هذا النسق على فكرة (الزمان) ليحتفظ بمطلّب جوهري باطن لا ينال منه تغير أعراضه .

٢ - لا تقع البنيوية - مثلاً - فعل نظرية الجشثالت - بتأكيد فكرة (الكل) بماله من سبق على عناصره الأولية أو الجزئية ، وإنما تنظر

مراكز وأطراف متبادلة ، وفقاً للسباقات التاريخية المختلفة ولقيمها المهيمنة ، هو المعنى البنيوي للتحويل ، وهو البديل الموضعي لافتراض السلسلة المنتظمة الحلقات في خط صاعد رأسي .

أما بالنسبة لمفهوم القطيعة فيقول الباحث : « الظاهرة عند اكتسابها صفات وسمات عناصرها الداخلة في تركيبها ، تحقق حالة قطع زمني للسابق عليها . ولما كان الزمن هو أحد عوامل التاريخ بمفهوم الصنيع والديمومة والتلاحق والاستفادة والأثر المستمر ، فإن إحداث حالة القطع فيه يعنى حالة قطع في التاريخ » (ص ٢٧) .

والحقيقة أن الأنية - فيما نرى - ليست ما أشار إليه « باشلار » بقوله « إن اللحظة زمنٌ معلقٌ بين عديمين » ، فاللحظة نفسها تنطوي في حضورها الناقص على مقتنيات الذاكرة ، وعلى خبرة « ما قبل » فيها تجعل من اللحظة التي بعدها إمكانية على أهبة الحضور والمثل ، وسوف تنطوي هذه اللحظة ، لحظة « ما بعد » في جوهرها وتنوئها على اللحظة التي سبقتها . الأنية إذن إمكانية ديمومة ، وهي لا تمثل في كليتها انقطاع المتصل ، وإنما تمثل اتصال المنقطع .

إن تضمن الظواهر بعضها لبعض ، والتداخل فيها بين عناصرها بصورة ما (وهو ما يعرف بالتناص على المستوى الأدبي) ، ورغم الاختلاف الواضح بينها في اللحظة التاريخية ، لما يدل على أن القطيعة الإستيمولوجية مجرد خداع بصري ، فالانقطاع ليس إلا إظهاراً Ostension - بالمعنى الدرامي للمصطلح - للشئ على نحو يميز ماهيته ، وذلك بغرض تأكيد الخاصية الذاتية لوجوده في لحظة معينة . إن الوجود واحد ومتصل ، ولكن الوظائف هي التي تتغير . وهذا التغير هو ما يوحى بهذه القطيعة . ومادام بإمكان العنصر تغيير وظيفته كما يقول « جان بياجيه » ، وبإمكان الوظيفة أن تمارس بواسطة أعضاء مختلفة ، ومادام من المعتاد - كما يؤكد بياجيه أيضاً - أن تغير بنية ما وظيفتها على حسب الحاجات الجديدة التي تطرأ على المجتمع ، أفلا يكون التاريخ بذلك هو منحنيات انتجدد الوظيفي لبيئات ثابتة ؟

وفي معرض الحديث عن الوصفية (نقطة الالتقاء الأخيرة أو المفهوم المتقاطع الأخير على حسب زعمنا) يقول الباحث « والبنيوية ... إنما توظف حالة وصفية خاصة بالتنوع المعرفي . والبناء في التصور أقدر لديها من محتواها ، لسبب رئيس مؤداه أن المحتوى هو مجمل خواص العناصر التي تعمل بمفهوم النسبة والتناسب في إقامة العلاقة ببعضها باتجاه إخراج المجمل إخراجاً مالياً . ولما كانت النسبة تعنى حالة انقطاع أو إذابة لبعض هذه الخواص في العناصر لصالح إبراز المحصل بيزة جديدة ، فإن ذلك يعنى لديها (المدرسة البنيوية) أن المحتوى حالة متغيرة - كما وكيفاً - بغير الثقافة ثم الحضارة ثم المدنية التي عليها المجتمع في أنه الزمان والمكان . والثابت في ذلك المجمل هو بئلاء الذي يستل صورته الوصفية وهيكله من البناء الاجتماعي المتصور للمعرفة » (ص ٢٧) .

بيد أن البنية ليست سوى الشكل الذي يؤسس فيه المحتوى وجوده من خلال علاقات محددة . ومن ثم فالبناء في التصور ليس أقدر لدى البنيويين - من محتوى تلك النصوص ، ولكنه - بالأحرى - كيفية تمثيل هذا المحتوى وفقاً لقوانينه المنظمة . إن أسبقية (الشكل) على (المضمون) [بالتعبير النقدي الكلاسيكي] لم تمثل يوماً (وإن تصور

إلى الكل بوصفه علاقة متشابكة بين عناصره ، وتسمى - من ثم - إلى تحليل عمليات التفاعل الباطنية ، واستنباط الكيفية التي تنتج قانون « الوحدة الشاملة » أو « النظام المركب » .

٣ - تستهدف فلسفة الظواهر (الفينومينولوجيا) الظاهرة قصداً ، أي أنها تدرس موضوع الوعي أو معطاه بصورة وضعية ، وتنفذ إلى ماهيته . وقد اعترض « هوسيرل » اعتراضاً جوهرياً على نظرية الجشثالت ، ناعياً على أصحابها أنهم قد نظروا إلى الوعي بوصفه كلاً نظريهم إلى أي مجموعة طبيعية في العالم ، دون تحديد جذري لمفهومه ، بل إن « فلسفة الظواهر ، على يد « هوسيرل » ، قد خاضت صراعاً صارياً ضد « علم النفس » ذاته ، إذ كان « هوسيرل » يرى أن علم النفس يتكلم دوماً باسم « الذات التجريبية » التي لم تكن تمثل لديه محوراً أصيلاً وحقيقياً .

● نقاط التقاء أم تقاطع مفهومات ؟

وبالرغم من بروز حقائق تاريخية لافتة في الملحوظات الثلاث (حيث يعمد ريكمان إبراهيم إلى إغفال هذه الحقائق) ، يستمر الباحث في الربط الثلاثي (مصرّاً بذلك على أن يحدث قطعاً تاريخياً يؤكد هو نفسه الوقوف على نقيضه دوماً) بين البنيوية وفلسفة الظواهر ونظرية الجشثالت فيقول : « بهذا تدلل المدرستان - البنيوية والجشثالت - على أن الظاهرة (الكل) يمكن أن تؤخذ وتدرس بدوياً شديد حاجة إلى استجلاء أثر عناصرها . إن المصدر الأساس لتوجه الجشثالت إلى قبول الظاهرة للدراسة والمتابعة هو الإقرار بعلم الحياة Phenomenology . فلما كانت الحياة بما توفره من اكتفاء واستغناء عن حاجات النقد والمناظرة ، خفية عن الذهاب بها إلى المقارنة بسابق فكري أو لاحق وجداني أو عقلي ، فإن الشكل - بالإطار الوصفي أو الظاهري - يعد حالة مفيدة للجشثالت من البحث في التراث أو البيئة الصانعة له » (ص ٢٦) .

وريكمان إبراهيم يحصر نقاط التقاء البنيوية والجشثالت في أربع : التركيب ، والتحول ، والقطيعة ، والوصفية . والتركيب عند الباحث (بالنسبة لما عليه كل من البنيوية والجشثالت) « شكل له إطار وصفي أو ظاهري » (ص ٢٦) حيث إن (الكل) في حالته المعزولة عما حوله ، أي في حالة قطيعته ، « هو محصلة أجزائه » (ص ٢٧) . والعجيب أن البنيويين - دون استثناء تقريباً - يؤكدون العنصر التركيبي بوصفه شبكة من العلاقات الباطنية المتفاعلة ، وينظرون إلى (الكل) بما هو كيف لا كم ، أي بما هو العلاقة بين أجزائه لا بما هو مجموع أجزائه أو محصلتها .

وبصدد التحول يقول الباحث : « إن قبول البنيوية والجشثالت بسكون الظواهر لو حصل لصار إقراراً صعباً بشيحية الحضارة ، وتوكيداً على احتمال قيام أطلال تاريخية لظواهر عديدة أطقها زوال الحاجة إليها » (ص ٢٧) . وبغض النظر عن التشكك في (لو) من ناحية ، والإيغال في ضبابية التعبير المجازي من ناحية أخرى ، فإن البنيوية - على الحقيقة - لا تقبل بسكون الظواهر بقدر ما تدرس الظواهر في سكونها ، أي في أنيتها ، وذلك دون أن تغض طرفاً عن نظام التحولات في داخلها بما لا يمنع مطلقاً من إدراج بنية ما في بنية أكبر منها . إن التشكل في صور عدة ، وفي مستويات متدرجة ، وفي

طبقاً لتغاير المجتمعين : ذاك الجاهل وهذا المعاصر . وحين تغاير هذا الكيف ، زحف المحتوى بالضرورة لمعالجة البناء ومجاراته ، (ص ٢٨) .

ويستخدم الباحث كلمة (هيئة) دائماً في معرض تأكيدها للظاهراتية البنيوية ، وهو يخلط هنا بين (المحتوى) و (الموضوع الجمالي) ، فينسب التغير (التبدل الكيفي) إليهما بالتناوب ، حل حين يقصد أن ينسب أصلاً إلى المحتوى أو المضمون ، إذ إن الموضوعات الجمالية (الحب العذري - الوفاء - الجسد) لا تتغير بوصفها موضوعات (وفي الشعر الرومانسي المعاصر مثلاً) وإنما تتغير مضموناتها . وهو إذ ينسب التبدل الكيفي إلى المضمونات نظراً للتباين الاجتماعي التاريخي ، فيجعل بذلك السبق لهذه المضمونات ، يعود - في غمرة الارتباك الاصطلاحي - فيجعل المضمونات تابعة للأشكال المتغيرة بوصفها متغيرات مستقلة ، فيقول : وحين تغاير هذا الكيف ، زحف المحتوى بالضرورة لمعالجة البناء ومجاراته .

وعلى مستوى (الصورة الفنية) في المنظور البنيوي يؤكد الباحث أن الجملة الشعرية نزولاً إلى الكلمة الشعرية في تراث ما قبل الإسلام امتلكت من الصورة البنائية ما لم تمتلكه الجملة الشعرية والكلمة الشعرية المعاصرة (ص ٢٨) . وهو يضرب مثلاً على ذلك - « أبيت اللعن » و « هم صباحاً » ، و « ثالثة الأثافي » ، و « نكلتك أمك » ، أي أنه يتخذ من « التركيب المسكوك » أو ما يشبه هيئة تمثيلية للنظر في حالة البنية الثقافية ، ثم يتساءل : « أين أثر هذه المقولة في معاصرنا وشعرنا ؟ لا شيء يذكر » . ولكنه يستدرك : « ولكن الشيء الذي نؤاخذ به البنيوية في إصرارها بالمعاداة بالقطع التاريخي هو استمرار فهمنا لهذه الأنماط من الصور الفنية على الرغم من تقادمها وانقضاء حاجاتها . وإذا كان إبطال العمل بها مؤشراً لضرورة التحول البنيوي الاجتماعي ، فإن استمرار أثرها لنا ، بلغة الفهم على الأقل ، عامل من عوامل دينامية التاريخ لا قطعه » . (ص ٢٨)

وفي الحقيقة أن القطيعة المزهومة إنما تحدث فقط على مستوى البنية السطحية للتصوير (نظام المفردات) ، فيها تظل البنية العميقة (بنية الدلالة) واحدة في اتجاهها ، وذلك من حيث تجلج مفهومات الوجود الأساسية في الوعي الإنساني (الزمن - الأنا - الآخرون) .

إن كل عصر يسك تراكيبه الشائعة . واستمرار فهمنا للأنماط القديمة من الصور لا يحدو كونه نفاذاً إلى البنى الأساسية في الوعي ، تلك البنى الثابتة تقريباً في مفهوماتها المتصلة بالوجود . فإذا أكدنا ما قلناه من قبل من كون القطيعة المقصودة ليست سوى انقطاع ماهوي (على المستوى الوظيفي) لتأكيد الخاصية الذاتية لوجود ما في لحظة بعينها ، فإن هذا الانقطاع الماهوي يتم عن نفسه في إبراز هذه اللحظة بوصفها وقفة فاعلة . إن هذه اللحظة (وهي ليست معلقة بين هدمين) تمسك للدهومة في حضور أن حاد ، واستجماعاً للشتات المتجزئ (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) في جزئية الحاضر الفريدة ، في الوحدة الموسومة باسم (الآن) . إنها البحث عن القيمة المتكررة بوصفها قيمة ثابتة في منظومة المتغيرات ، واستقطابها بما هي جوهر الوجود . بمعنى من المعاني أيضاً ، فالحضور الماهوي استخلاص لبنيوية عميقة قارئة ، تكمن وراء السطح . وهذه البنية بالأحرى بنية

البعض غير ذلك) أساساً لك (وصفية البنيوية) ، ولكن تشكّل المضمون في شكل بعينه (لماذا ؟ ، وكيف ؟) هو الأساس لهذه الوصفية ، أي أن العلة والعلاقة هما مناط الوصفية البنيوية . ومن ثم فإن المحتوى ليس « يحمل خواص العناصر التي تعمل بمفهوم النسبة والتناسب في إقامة العلاقة ببعضها باتجاه إخراج المجلد إخراجاً نهائياً » ، وإنما هو - على النقيض من ذلك - صورة العلاقة بين العناصر التي تشكّل خواصها وفقاً لهذه العلاقة باتجاه بنية يعمل فيها التفاعل الكلي (تحت شرط النسبة والتناسب) على إنشاء حركة داخلية متوازنة تنطوي كليتها على تحولات متدرجة . والنسبة ، إذن ، لا تعني قط و حالة انقطاع أو إذابة لبعض هذه الخواص في العناصر لصالح إبراز المجلد في بزة جديدة : « وإنما تعني حالة (تدرج تحول) بما تشي به هذه الحالة من انطواء العناصر المهيمنة على العناصر الهامشية ، واحتواء خواص الأولى للثانية . والبناء الذي يستل صورته الوصفية وهيكله من البناء الاجتماعي المتصور للمعرفة لا يعكس مضمون هذا البناء ، وإنما يعكس كيفية تشكّل هذا المضمون (في النص الفني مثلاً) في علاقات مفارقة لعلاقات الواقع الأصلية ، ومن ثم فهو يستولد خاصية الاستقلال الجمالي أو المعرفي للنص من رحم خاصية السياق التاريخي .

ومادام الأمر كذلك ، فلفظنا أن نقاط الالتقاء الخاصة بالتركيب ، والتحول ، والقطيعة ، والوصفية - بين البنيوية والجشثات - ما هي - على الحقيقة - إلا نوع من تقاطع المفهومات . إنها زوايا النظر التي تتقاطع إزاء موضوع واحد في فضاء التأمل المعرفي . وفي زوايا النظر تلك من المخالفة والتباين أكثر وأعمق مما فيها من الشبه والاتلاف .

● الشعر في البنيوية :

في عنوان (البنيوية في الشعر) شيء من (تحصيل الحاصل) ومثله بيت الشعر المشهور (بما فيه من دهابة) :

كأننا والماء من حولنا
قومٌ جلوسٌ حولهم ماء

فكل شعر لابد أن يحترق على بناء ، بما لهذا البناء من عناصر أو عوامل تكاد تكون أولية ، فالصورة والنحو والموسيقى أصول بدئية من أصول الإنشاء الشعري . ولكن الباحث بعيد طرح هذه الأصول من وجهة نظر التأويل التاريخي لمفهوماتها كي يدلل - دون كلل - على مقولة (القطيعة) التي توصم بها البنيوية . وقد فضلنا - والأمر كذلك - أن نجعل حديث الدكتور « ريكان إبراهيم » في هذا الموضع عنواناً معكوساً - ربما كان أكثر وفاءً بقصده - هو (الشعر في البنيوية) ، أي الشعر في المنظور البنيوي ، كيف يكون ؟ وكيف يفعل ؟ .

يبني الدكتور « ريكان إبراهيم » نتائجه بصدد (التزامن) و (الصورة) على مقارنة سريعة بين المجتمع الجاهل والمجتمع المعاصر ، وذلك من خلال شعر كل منهما ، فيقول - مشيراً مرة أخرى إلى فيثومينولوجية النظرة البنيوية : « يظل الشعر في حرف البنيوية حياة اجتماعية ، فإذا أخذنا محتويات الشعر الجاهل من غزل ، وحاولنا مقارنتها بمحتوى الشعر العربي المعاصر من الغزل أيضاً ، لوجدنا تبديلاً في الكيف ، فإلحاحات الشاعر في العذرية والوفاء ونوع المادة الخاصة للغزل بأنحاء الجسد وإثاراته هي المفترض الكيفي للتبدل

دلالةً منتجة لأشكال تاريخية متباينة في التعبير ؛ أي أنها العضو الذي هما من وظائف متجددة بحسب تباين سياقاته ، دون أن يغير جوهره .
وفي وسعنا القول - تأسيساً على ذلك - إن :

(أنماط قديمة)	عم صباحاً عفارسم دار يا صاحبي وتوقفاً بها صحبي	(أنماط جديدة)	صباح الخير يا ... والفرقا يا صاحبي يا أصحابي يا سيدني
-----------------	---	-----------------	---

هذه الأشكال من التعبيرات الشائعة إنما تتغير بتغير الوظيفة ،
ولكن بنية الدلالة في التعامل مع (الزمن - الذات - الآخر) تظل هناك
على مستوى أعمق واحدة في مفهومها على هذا النحو :

الزمن = حاضر يجلب حاضراً .

حاضر يجلب غائباً .

الذات = وحدة تؤكد صورتها في نفسها .

وحدة تؤكد صورتها في الآخر أو في الآخرين .

الآخر = حاضر أو غائب ، أو حاضر وغائب في آن .

وحين ينتقل الدكتور « ريكان إبراهيم » إلى (المستوى النحوي) ،
وهو مستوى فارق حقيقة في بناء لغة الشعر ، يتكلم عن الإعراب
ليسحب عليه النحو كله . وبدلاً من أن يدرس (فاعلية الترابط)
يكتفى بالإشارة إلى بعض الظواهر المعروفة ، كإسقية الاسم على
الفعل ، أو الفعل على الاسم ، والتقديم ، والتأخير . . . إلخ .
وظنى أن الأثرى بنا في هذا المضمار أن نتكلم عن (بنية النحو
الشعري) بوصفها أساساً لبنية التعبير . إن (نحو الشعر) هو
الاختلاف اللساني - بتعبير ياكوبسون - الذي يضطلع بمهمة
التسمية ، ومن ثمة يضطلع بمهمة التجويز النحوي النقل .
(التوازي النحوي) عن طريق (التشبيه بواسطة المشابهة) ،
(التشبيه بواسطة المخالفة) ، هو المهمة البحثية الملقاة على عاتقنا فيها
يقول « ياكوبسون » أيضاً .

والنحو بذلك المعنى - على النقيض مما يظن الدكتور « ريكان
إبراهيم » - هو التدخل الفاعل في المحتوى وحيثه ومآله .
والمحتوى الذي يشكله (نحو الشعر) ، إذن ، ليس « أسيراً من
أسرى البناء » ولكنه البناء ذاته . وعندما قال « عبد القاهر الجرجاني »
إن « الشعر هو إقامة النحو » إنما كان يعنى أن القصيدة هي بناؤها ،
وأن البناء (أو النظم بتعبير عبد القاهر) ، هو متواليات الجميل التي
تأخذ شكلاً خاصاً من التركيب والإسناد بما يجعلها شعراً لا نثراً .

❖ الشعر ، وعلم النفس البنيوي :

النفس كما لو كانت رقشاً سطحياً في البنيان النقدي الذي يقبمه
الباحث . والملاحظات الأولية الأربع التي يوردها الباحث (الإقرار
اللاشعوري بأثر الحياة الاجتماعية في الفرد المنتج - إيقاف الأثر
التاريخي في الاكتساب المعرفي وتعطيل العمل العقل - الشعر صورة
وصفية من صور وصف الإنسان الشاعر ؛ أي الصورة أو الصيغة
« جشلت » في مواجهة كل من التحليل والجدل - الغنائية الشعرية
بوصفها استظهاراً) ملاحظات تعتمد الخلط بين المستويات دون أن
تدقق في كيفية إنتاج العلاقات المتبادلة بين هذه المستويات ، وذلك
إلى الحد الذي ينشئ فيه الأساس النقدي النفس إلى ثلاثة مجار بعدها
الباحث محتويات بنوية فارقة بين البنية والبنية من جهة ، وبين التحول
والتحول الآخر من جهة ثانية : الميثولوجيا - المدنية - الانتباه .

وربما تبيّن الثقل التأويلي الوحيد في كلام الباحث عن (الشعر -
البنوية - علم النفس) كامنًا في قوله « إن البنوية الشعرية لدى
الشاعر ترجسية في حال من أحوالها ؛ لأن الترجسية يرفض
الاعتراف بماضيه ضعيف التكوين ، منسوخ القوى . والترجسية
بذلك مبال إلى الرضا به بما هو عليه ؛ فالبنية المدنية ، ووضاعة
المحتد ، ودناءة النسب ، وأخطاء الأم ، وإبتذال الأب ، ورداءة
الأرومة ، عوامل محللة للبنية المعاصرة التي اكتسبها الشاعر بكفاحه
وجهد . وهي بذلك عوامل قاتلة لأننا المنتهق الجديده بما هو بنية
يقاتل الشاعر بالأظافر من أجل استمرارها . وحين تكون عوامل
التحليل في الشاعر إلى معاش ونسب وأمومة وأبوة أكثر إشراقاً وأسطع
صورة من واقع الشاعر حين يكون في بنية أو حياة اجتماعية خاصة به
ملينة بالابتذال والوضاعة والتشرد والضياع ، فإن صورة أخرى من
الترجسية سرعان ما تبرز لديه ، متمثلة في اعتدائه بصورته
الجديده ، التي يصدها ثورة على الأصول والرقابة والمحافظة
والأعراف ، ويظل متقمصاً لبنية الجديده على أية حال . إن هذا هو
الحذر الأول - حضارياً - من متلازمة (البنوية - الشعر -
الترجسية بما هي حلة نفسية) ، ص ٣٠ / ص ٣١ .

بيد أنه من الصعب أن نعرف إلى أي مدى - على الحقيقة - يمكن
أن تكون البنوية الشعرية لدى الشاعر ترجسية في حال من أحوالها ،
كما أننا لا نستطيع التسليم - للوهلة الأولى - بكون الترجسية بما هي
نزوع نفسي - مفتاحاً للعلاقة بين الظاهرة والفهم ، اللهم إلا إذا
انتقلنا بمفهوم (التصور الخيالي) لدى الطفل في مرحلة المرأة (هل
أساس من تضمنته علاقة ترجسية بالذات ، بالرغم من شرط وجوده في

وتحت عنوان « البنوية الشعرية في علم النفس » يحاول الدكتور
« ريكان إبراهيم » أن يضع يده على الأصول النفسية لقيام علاقة من
نوع ما بين البنوية بوصفها تنظيراً والشعر بوصفه ظاهرة . وفي إطار
(الظاهرة / الفهم) ينحو الباحث منحى أقرب إلى علم اجتماع
الثقافة منه إلى علم النفس ؛ فتبدو الملاحظات المستقاة من مادة علم

- الاستسلام لبعض التصورات التي تغري بها بعض الوقائع المباشرة دون تمحيص دقيق لهذه التصورات البدئية .
- عدم قياس طرحه الجزئي على رؤى ياه الكلية التي تبلورت من قبل في كتابات متعددة .

يقول الدكتور « شكري عياد » : « . . . ومن ثم فطبيعي أن يتبع التساؤل عن قيمة الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً ، أو قيمة عمل أخص بالذات ، سؤال أسبق وألزم للنظر ، وهو السؤال عن الصفات التي تخص الأدب ، من أرسطو إلى كروتشي ، محاولة للإجابة عن هذا السؤال . فلماذا إذن ، يتحدث بعض النقاد في هذه الأيام عن « أدبية الأدب » وكأنها « صيغة جديدة » في النقد ؟

« وإذا تأملنا ظروف هذه الدعوة ، وجدناها راجعة إلى أحد سببين ، إما أن الكاتب المبدع يريد أن يرد عدوان بعض القوى على حريته في الإبداع ، وإما أن الناقد يريد أن يصرف المبدع عن كل شيء سوى عمله الإبداعي ، والمراد بكل شيء هنا هو كل ما يميم البشر الآخرين . وبما أن العالم في عصرنا منقسم إلى قسمين : قسم يريد أن يستخر الأدب لخدمة الأيديولوجيا ، وقسم آخر يريد أن يحول البشر إلى آلات منتجة ومستهلكة للسلع ، ولا وقت لديها ولا طموح للتساؤل عن قيمة حياتها ، فطبيعي أن يرتفع صوت الداعين إلى « أدبية الأدب » في الشرق والغرب . »

واللافت أن الدكتور « شكري عياد » يتكلم عن « أدبية الأدب » بوصفها « دعوة » لا بوصفها « خاصية جوهرية » من خواص الإنشاء ، ثم يتناول هذه الدعوة في عمومها دون أن ينظر إلى تفصيلاتها . وهو يقرن بعد ذلك - دون نظر دقيق - ما بين « أدبية الأدب » و« شعر » والفن للفن ، الذي جمع هذه مدارس في فرنسا وإنجلترا وألمانيا في أواخر القرن الماضي كما لو كان يريد أن يقول إن كلاهما نزع أو اتجاه مستقل من الآخر . وقد يصح هذا مادام (الشعراء) و« الدعوة أو الصيحة » تعبيرين يتنازعان جساً واحداً ، ولكن الحقيقة أن « أدبية الأدب » ليست هي « الفن للفن » ، لأن « الخاصية النوعية » ليست هي الموقف الاجتماعي أو الرؤي .

ومادام السؤال الأسبق والألزم للنظر ، ذلك الذي يتبع التساؤل عن قيمة الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً ، هو السؤال عن الصفات التي تخص الأدب من أرسطو إلى كروتشي ، فما العجيب إذن أن يستمر طرح هذا السؤال من كروتشي إلى بارت أو ليكو ؟ ثم أليس ذلك دالاً على أن « أدبية الأدب » لا تعدو كونها إعادة طرح مستمر للصفات التي تخص الأدب من وجهات نظر جمالية وفلسفية متعددة ، دون أن تكون هذه « الأدبية » زعم اكتشاف جديد أو دعوة أو موضة أو صيحة ؟ ثم إذا كان المبدع - أحياناً - مضطراً لأن يرد عدوان بعض القوى على حريته في الإبداع ، فلماذا يقال أن الناقد قد يريد أن يصرف المبدع عن كل شيء (حيث كل شيء هنا هو كل ما يميم البشر الآخرين) سوى عمله الإبداعي ولا يقال (وكان ذلك أقرب إلى الصواب) إن الناقد يريد أن يصرف العمل الإبداعي نفسه عن كل شيء سوى قوانين انبثاقه الخاصة ؟ لماذا يبدو الأدب - بشكل قطعي - محاصراً ، أو يبدو الناقد (بدلاً من ذلك) متأمراً بشكل قطعي أبهاً ؟ وإذا كان الأدب بعيداً بطبيعته عن الضرورة النفعية - وذلك بتعبير شكري عياد في مقدمة طرحه - فلماذا تكون « أدبية الأدب » إذن نوعاً من التوجه السياسي المفروض ، أو رد الفعل العكسي ؟

علاقة ثنائية بالآخر) انتقلاً آلياً وسطحيًا إلى تحقق هذا التصور . الأول - فيها نرى - أن يتم النظر في علاقة (الشعر/ علم النفس البشري) على أساس من كون اللغة موضوعاً للوعي ، ومن ثم البحث في كيفية الإنتاج الشعري بما هو بؤرة للنشاط الاستعماري والرمزي على المستوى النفسي .

إن هناك دوماً - كما يقول - لا كان « شيئاً في اللغة يكمن فيها وراء الشعور » وهذا الشيء هو « خطاب الآخر » الذي ينطق باسم الأنا . وهل كل باحث في علاقة بين الشعر والنشاط النفسي أن يحاول استكناه بنية خطاب الآخر في خطاب الذات ، حيث تحدد الوظيفة الرمزية وجودنا ، وحيث تفهم الذات بوصفها نتاجاً لنظام الرمز (وهو النظام الثالث في كل رؤية بنوية بعد نظام الواقع ونظام الخيال) . وقد كان جديراً باستكناه من هذا النوع أن يفضي بالباحث إلى تلمس مفتاحين مهمين للعلاقة بين (الشعر/ النشاط النفسي) وهما : الإحلال Displacement بما هو عملية يمكن بها لصورة أن ترمز إلى غيرها من حيث هي بدلاً مكافئ ، والاستدماج Internalization بما هو توحيد الفرد مع الآخرين واستدماج مستوياتهم .

إن الشاعر - بالآخرى - يمتلك جدلاً ما بين نزوع (التوحد) ورد الفعل التفكير الذي يتميز بتطور نظامين أو أكثر من أنظمة الشخصية المستقلة نسبياً لدى الفرد ذاته . وهذا الجدل الخلاقي بين (الوحدة) و (التعدد) هو ما يفضي به إلى شكل من أشكال التمثيل النفسي Psychodrama في اللغة الإبداعية بوصفها تعبيراً وتصوراً في آن . وكل تجاهل أو إغفال لشبكة العلاقات المعقدة بين هذين المستويين كقول أ. بولور سوى بعض النتائج السطحية المشوهة لمسألة (الشعري/ النفسي) بوصفها نظاماً من الفاعلية المتبادلة .

● مجلة أدب ونقد ، العدد ٤٧ ، مايو/يونيو ١٩٨٩

يتناول الدكتور « شكري عياد » مفهوم « أدبية الأدب » بالتأريخ والتحليل ، رابطاً بينه وبين النظرة الاجتماعية ، مُبيّناً بدايته ، وموضحاً أبعاده ، وكاشفاً عن مهاده . وفي معرض حديث الدكتور « شكري عياد » عن هذا المصطلح المهم نراه يلتفت إلى بعض المسائل الأساسية التي تبدو على قدر كبير من الأهمية ، فيؤكددها ، ويحللها ، ويضيفها . ومن هذه المسائل :

- ١ - الأدب بوصفه إنتاجاً يقتضي منتجاً ومستهلكاً وسوقاً .
 - ٢ - الضرورة غير النفعية للأدب .
 - ٣ - علاقات التشابه والاختلاف بين الأدب وسائر الفنون الأخرى من حيث القدرة على الإفصاح والتعبير .
- وبالرغم من كون الدكتور « شكري عياد » قد عرض لهذه المسائل الجوهرية في مجاله فإنه قد استطاع في إيجاز وتكثيف ناديين أن يوضحها ويُسّطها في غير إخلال ، وأن يمهّد بها تمهيداً مفيداً للكلام عن المصطلح المعنى .

بيد أن الدكتور « شكري عياد » لا يلبث أن يقع ، في أثناء حديثه عن مصطلح (الأدبية) ، في مشكلتين محيرتين هما : عدم الدقة في الطرح ، والتناقض . ومنشأ هذين المشكلتين - فيما نرى - يكمن في : سهولة الافتراضات المنطقية التي يبدأ بها تحليله أحياناً .

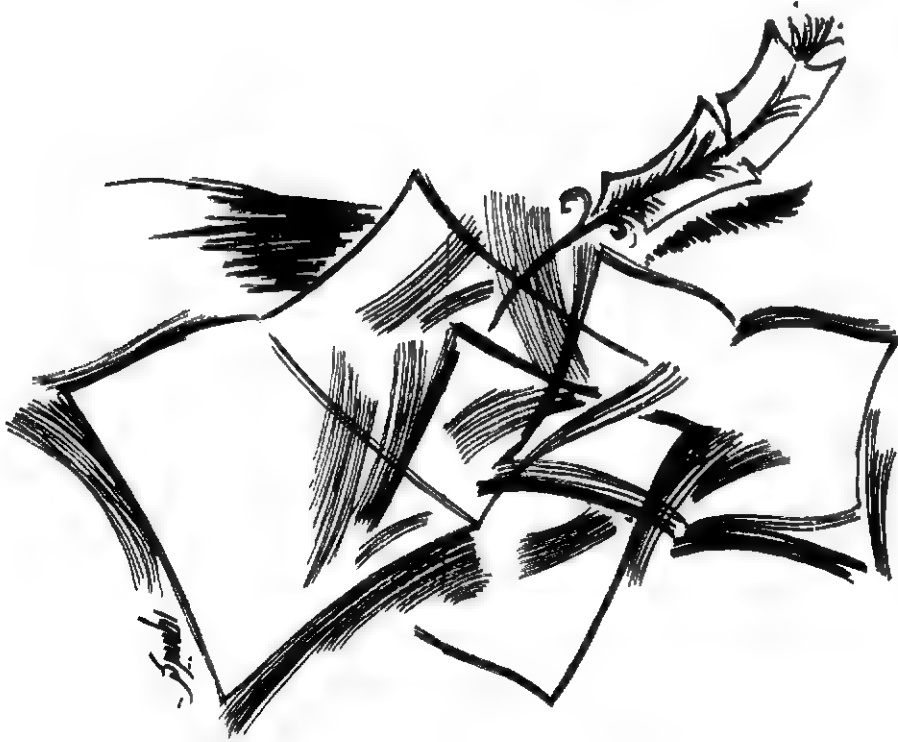
من أشكال الآلية البسيطة على نحو يذكّرنا بالشرطية البافلووية في تفسير الظاهرة العضوية . والغريب أن الدكتور « شكري عياد » ينفي عن أحوال العالم الثالث وصفين هما أشد التصاقاً به من أي عالم آخر .

إن بين الواقع والأدب مستويات من العلاقات التراكيبية المعقدة ، التي لا يكفى معها اللوازم (قواعد الإحالة) السريعة والمباشرة . وفي بلدان العالم الثالث على وجه الخصوص (لنأخذ الأدب العربي وأدب أمريكا اللاتينية مثلاً على ذلك) يقف الأدب كما لو كان هاملاً من عوامل تحدى الواقع المتهدى المتهدى . وقد يصح أن نقول إنه يسبق هذا الواقع بما ينطوي عليه من فهم تنزع إلى مجاوزة القيم المتخلفة للواقع نفسه ، لا بما ينطوي عليه من عكس أمين لهذه القيم . وهو إذ يفعل ذلك إنما يفضح سلبيات الواقع المتضخمة بشكل إدراكيٍّ أحق ، ويؤصل وصى المثقف بجماليات جديدة تنقض عالمه وتعمل على تنفيره منه بما تؤسس لديه من حساسية مغايرة . وربما كان ذلك ما قصد إليه « أنتوني إيسنوب » حين أكد أيديولوجية الخطاب الأدبي بوصفه استمراراً في إنتاج قارىء ينتجه هو كذلك من خلال قراءته في الحاضر .

لقد أكد « لوى التوسير » أن أنواع الخطاب المختلفة (وأهمها الأدب) قد صار لها استقلالها الخاص ، وذلك منذ أعاد باقتدار صياغة المفهوم الماركسي للاستقلال النسبي . والخطاب الشعري خطاب أيديولوجي ، لا لأنه نتاج تاريخي ، كما يقول إيسنوب ، وإنما لكونه يستمر في إنتاج قارىء ينتجه هو كذلك من خلال قراءته في الحاضر .

وفي النهاية يقول الدكتور « شكري عياد » : « حين يعجز النظام السياسي عن معالجة أدواء المجتمع يشجع على انتشار هذه الدعوة (أدبية الأدب) بمختلف السبل ، حتى يأمن على نفسه أن يفتضح من خلال أعمال أدبية وثيقة الصلة بالواقع . وحين يقوم نظام سياسي مطلق يسمي إلى تغيير حياة الناس ولو بالمتف ، ويحاول تجديد الأدب لذلك ، تصبح دعوة (أدبية الأدب) دفاعاً مشروعاً عن حرية الكتابة . والنظر الموضوعي المحايد يحكم بأن أحوال العالم الثالث لا ينطبق عليها أحد هذين الوصفين . ومن ثم فلا مكان لدعوة (أدبية الأدب) . . . »

وتتسم العلاقة بين الافتراضات المنطقية التي يطرحها « شكري عياد » وبين نتيجتها المحصورة في « أدبية الأدب » مرة أخرى بشكل



وثائق

نصوص من النقد العربي الحديث

- الأدبان العربي والإنجليزى
مقارنات ومقاربات

- مجلة الأدب والتمثيل

« الشعر » « غاية الشعر »

« الفودفيل » « قلب المرأة »

نصوص من النقد الغربى الحديث

مختارات من نقد و. هـ. أودن

الأديان العربي



والإنجليزى

مقارنات ومقابلات

إبراهيم عبد القادر المازنى

هذه مجموعة من أحاديث الكاتب الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى ، ألفاها في الإذاعة المصرية في آخريات حياته ، ثم رأى أن يمدّها للنشر ، فكتبها على آله الكاتبة ، وراجعها بنفسه ، ولكن الظروف لم تسمح له ، حيث انتقل إلى الطريق الأمل (١٩٤٩) ، ولم يتمكن من نشرها ، ولم ينشرها أحد بعده . وصادف أن طبعت للمازنى كتابه عن « الشعر : غاياته ووسائله » ، عن نسخة من بقايا مكتبة المازنى الموجودة عند نجله محمد المازنى ، وصادف - أيضاً - أن أعطاني نجله هذه الأحاديث أَمْلاً في نشرها ، ثم رأيت مجلة « لُصُول » نشرها لأهميتها ضمن الوثائق النقدية . وتضم هذه المجموعة ستة أحاديث ، ننشرها كما تركها المازنى ، باستثناء بعض الملاحظات التي رأينا إثباتها في الهوامش لتكون في خدمة النص ، وتسهل قراءته وفهمه .

وقد وضع المازنى هذه المجموعة من الأحاديث عنواناً عاماً هو : « الأديان : العرب والإنجليزى » ، مقارنات ومقابلات ، ثم جعل لكل حديث محوراً موضوعياً يدور حوله على النحو الآتى :

الحديث الأول : يتناول مزاج الشمين : العرب ، وقد أسماه البدوى الصحراوي ، والإنجليزى ، وقد أسماه البحرى . وتناول في هذا الحديث التشابه بين طبيعة أبناء الصحراء وأبناء البحر ، ومدى انعكاس ذلك في تصور الحياة وتشكيل الأدب .

الحديث الثانى : ويتناول الفرق بين طبيعة اللغتين العربية والإنجليزية ، واختلاف تصور الشمين للحياة ، ومدى انعكاس هذا الاختلاف في اللغة .

الحديث الثالث : ويتناول تصور الجمال عند الشمين وفي أدبيهما .

الحديث الرابع : ويتناول شعر الفروسية والملاحم ، موضعاً الفارق بين نتاج الشمين في هذا النوع الأدبى العتيق ، ملتفتاً إلى أهمية أدبنا الشعبى المتمثل في السبر الشعبية .

الحديث الخامس : ويتناول فيه شعر الحكم والأمثال والوعظ .

الحديث السادس : ويتناول صورة إبليس في الأديين العرب والإنجليزى .

وبعد فهذه الأحاديث مع أهميتها في نطاق دراسة الأدب المقارن ، تفيد في فهم نقد الشعر عند المازنى ، ولتحتاج إلى درس لمعطياتها النقدية والجمالية .

مدحت الجيار

■ الحديث الأول :

في هذه السلسلة من الأحاديث سأورد وجوهاً من المقارنة والمقابلة بين الأدبين العربي والإنجليزي ، وسأشهد لذلك بما يبدو لي من العوامل التي تحدث بعض التماثل في الخصائص التي تعد مما بنيت عليه الفطرة وجبلت به الطباع ، بغض النظر عن تفاوت المظهر الذي توجد به درجة الخضارة . ويل ذلك كلام فيها تختلف به أداة التعبير - أي اللغة - وما يورثه ذلك من الاختلاف في أسلوب التفكير واتجاه النظر ونوع الإحساس بالحياة ومظاهرها . وتعقب ذلك أحاديث أربعة ، في كل منها مقارنة أو مقابلة بين ما يستخلصه المرء من مطالعته في الأدبين على سبيل التمثيل لا الاستقصاء .

وأحب أن أنبه من الآن أني لست بمعلم يلقي درساً أعده من أشتات الكتب المعتمدة ، ولا أنا بعالم فرغ من بحوثه وتجاربه في معمله متحفة متحفة . وجاء بعرضي على زملائه أو تلاميذه ما خرج - من ثمرة - وإنما أنا رجل يتخذ من مادة الأدب - كل أدب - غذاء لنفسه ، وينظر بعينه ويفكر بعقله ، ويحس بأعصابه ، ولا يتقيد بما يقيم غيره من موازين قديمة أو حديثة .

وأداب الأمم تتفاوت ، فبعضها أعمق ، وبعضها أفصح . وهذا من البداهة . وربما كانت الفصاحة أو المبالغة في تحريراً ستارا يحجب العمق ومداه ، كما هو الحال في أدبنا العربي ، وكما هو الشأن في الأدب الفرنسي ، فإن مزية الفصاحة فيه أبين من مزية العمق ، على خلاف الأدب الإنجليزي ، فإن مزية العمق فيه أبرز . وقد لفت نظري - منذ شرعت أتوفر على تحصيل الأدبين العربي والإنجليزي - إحساس غريب هو أن حين ألقى كتاباً إنجليزياً وأتناول آخر عربياً لا أشعر بالانتقال ، ولكنني أشعر بالانتقال حين أفتح كتاباً من الأدب اللاتينية ، وأحس بالحاجة إلى تهبة وإعداد لنفسي ، كما يحتاج العازف إلى إصلاح أوتاره وضبطها حين ينتقل من لحن إلى لحن غيره لا يشاكله .

واتفق لي . في شتاء سنة ١٩٣٦ ، أن ذهبت إلى العراق عن طريق شرقي الأردن ، فاستأجرتنا من « عمان » سيارة أجتزنا بها الصحراء إلى « بغداد » ، مهتدين بخط الأنابيب ، فثارت بنا في بعض الطريق عاصفة رملية كادت تورطنا موارد الهلاك ، ولكن الله سلم ، فنجونا ولما نكد . وملنا إلى محطة الأنابيب في قلب الصحراء ، ويسمونها المحطة الرائعة ، في الطريق من « كركوك » إلى « حيفا » واستضئنا الموكلين بها ، فنفصلوا بإكرام وفادتنا . وكان المهندس الإنجليزي المشرف عليها عائداً من جولة في تلك العاصفة الهوجاء ، فحدثنا أنه في عشر سنوات لم ير أعنف ولا أخطر من هذه العاصفة . وكان يصف لنا ما عان هو ورجاله منها بلهجة من يتحدث عن حفلة خيرية ، أو ينقل رواية عن غيره . ولينا ساعة أماننا الشراب المنعش ، وفي أيدينا انسجابر المشتهات ، والحديث يدور بين المهندس وزملائه ، وأنا لا أشترك فيه ، لأن كنت أفكر في أمر هذا الإنجليزي الذي يعيش في قلب الصحراء كأنما كان قد ولد وشب وترعرع بين رمالها الخائنة ، وكأنما هو لم يعرف المدنية ، ولا ترب في أحضان الترف ، والأس ؛ فهو لا يشكر ولا يتذمر ولا يتبرم بحرماته تلك اللطاف المرفهة التي ألها في صدر حياته .

وعطرت لي وأنا أدبر هذا في نفسي أن لعل البحر والصحراء طبيعتهما واحدة ، ولا يبعد أن يكون أثرهما في حياة الإنسان وتكوين خصائصه متماثلاً . وقلت لنفسي إن الإنجليزي يعيشون في جزيرة صغيرة قليلة الخيرات ، وأنهم مضطرون إلى ركوب البحر لأن حياهم رهن بما يحملون عليه إلى بلادهم . والبحر صعب المراس جداً . وإن كان الإنسان يتوهم أنه ملك زمانه ، وهو مضطرب ويشور براكبه ، ويدعه تحت رحمة الأقدار ، فيدرك أنه خلق ضعيف قليل الحيلة . ومثله ابن الصحراء ؛ أرضه قاحلة ، وهو مضطر أن يعتسف فيافيها طلباً للرزق . وهذه الغياي والسباب المتقاذفة مثل ثورة البحر وغدرة حين تعصف فيها الرياح المهرج . فأخلق براكب البحر ومعتسف الصحراء أن يكون بينهما مقدار من التماثل وإن اختلفنا في المظهر كما يختلف الماء والرمل .

وتساءلت وأنا أفكر في هذا : أترى لو استعلمنا أن ننزع عن هذا المهندس الإنجليزي ثقافته وما صقلته به المدنية ، أبدو لنا حينئذ مختلفاً جداً - كما يبدو في بلاده - عن ذلك البدوي الذي يقوم على خدمتنا ؟ وكان جوابي أن الاختلاف خلق أن لا يكون كبيراً ، وأن الثقافة والفصل يحجبان الكثير من عناصر التشابه . وتذكرت ما رأيت من الإنجليزي في بلادهم وخاصة في الريف ، وما أعرفه من أبناء الصحراء بالمشاهدة والمطالعة ، وانتهيت إلى أن الرجلين - ابن الصحراء وراكب البحر - متقاربان في الطباع الأصلية وفي أساليب التفكير ، وفي النظر إلى الحياة والأقدار ، وإن تفاوتنا في العبارة عن ذلك ، وفي مبلغ العمق ، وفي العادات والتقاليد .

والعرب يسترخسون الحياة ولا يستعظمون الموت ، والإنجليزي لا يستهولونه ، وفي كليهما جلد عظيم وثقافة عربية ، وميل إلى مظاهر الجلال والجمال ، وصمت بطول وتندور في فترات العين في ضمير الفؤاد ؛ وهذا من بواعث العمق .

وبين تاريخ الأمتين وجه من التشابه ؛ فالعرب فتحوا بلاد الفرس وجانباً من دولة الروم ، ثم تعلموا على الشعوب المغلوبة في العلوم والفلسفة وفي الفنون ، وأطلقوا لها حرية الرأي والعقيدة . وقد فتحوا الأندلس فأنفوس شعبها متخلفاً فنقلوا إليه العلم والفلسفة والأدب والفنون ، ثم فقدوا الأندلس .

والإنجليز أفادوا في عصر النهضة في أوروبا علماً وفناً وفلسفة وأدباً . ولما اكتشفت أمريكا وحصلت الهجرة واستمر الإنجليزي وغيرهم العالم الجديد ، وتنازعوا ، كان الإنجليزي - على الخصوص - هم الذين أورشوا الحرية والعلوم والفنون والفلسفات والأدب ، ثم خسروا معظم هذا العالم الجديد ، ولكنهم لم يخسروا أنفسهم فيه .

والأدب الأمريكي يشبه الأدب الأندلسي من حيث إنه أنفسر وأبج ، ولكن الأدب الإنجليزي أعمق . وكذلك الأدب الأندلسي أكثر برهماً وأنضر صوراً ، ولكن الأدب العربي الشرقي أخفى وأعمق . وأختم هذا الحديث بمثل آخر ، فأذكر « توماس هاردي » الشاعر الروائي الإنجليزي ، الذي لا ينفك في شعره وقصصه يواجه الإنسان بالأقدار ، ويصور لنا سحرية القدر بالإنسان . ومن الشك أن نقول أيضاً ، بشير تحمل كثير ، إن « شكسبير » يفعل ذلك أيضاً ؛ ففي « هملت » مثلاً تعبت المقادير بروح هذا الفخ اللطيفة المرفهة الحساسة ؛ وفي « الملك لير » تسخر الأيام من الملك الطيب الذي

أسلفت ، فما تستطيع أن تصف لمن لم يلق فاكهة طعمها هل لسانك ،
أو لمن لم ير لوناً صورته في عينك .

بعد هذا التمهيد اللازم لما سيلي في هذا الحديث وما يليه أقول : إن لكل لغة خصائصها ، ففى اللغة الإنجليزية - مثلاً - يتميز ضمير الغائب للمذكر والمؤنث في حالة الأفراد ، ولكن التمييز بين الجنسين يزول في حالة الجمع وفي حالة الخطاب ، ولا يتأثر الفعل بالذكورة أو الأنوثة في أى حال ، وليس الأمر كذلك في اللغة العربية ، فإن الرجل والمرأة متميزان بالضمائر وأسماه الإشارة وصيغة الفعل المتعلق بها في الأفراد والجمع هل السواء ، ولا داعى للتشثيل لأنه مما يعرفه كل متعلم .

فالجنس في الإنجليزية في حالة الأفراد ، ولكنه يختفى في حالة الجمع ، ونقول بعبارة أخرى إن الفرد متميز بجنسه ، كما هو الواقع بطبيعة الحال ، ولكن الفرد يتسرب في الجماعة ويغيب في جملتها ويذول جنسه الخاص . أما في العربية فالجنسان متميزان في الحالين ، والذكور والإناث ذكور وإناث دائماً ، لا يمتزجان ولا ينطوى أحدهما في الآخر ، ولا تغلب فكرة الجماعة الموحدة على فكرة الجنس المتميزين . وبعبارة أخرى أيضاً نقول : إن خاطر الجنس لا يتمثل للإنجليزي إلا في حالة الأفراد التي يتمثل فيها بمظهره الذاتى الواقعى ، ولكنه يفتى عن فكرة الجنس أو يطررها وراء الوعى ، أو تعينه لغته على طرح هذا الخاطر ، إذا كان الأمر أمر جماعة . والعرب على خلاف ذلك ، أى أن فكرة الجنس ماثلة أبداً في أفهامهم ، وهم مضطرون أن يراخوا مقتضياتها اللغوية في كل حال .

ولما كنا لا نستطيع - كما أسلفت - أن نتصور معنى أو إحساساً أو حاجة على العموم إلا بمعرفة اللفظ ، فإن هذا التمييز المطرد في اللغة العربية للجنسين لا يمكن أن يخلو من أثر إجماعى ، كما أن امتناع التمييز في معظم الحالات في الإنجليزية خلق أن يضعف هذا الأثر الإجماعى . ولا يحل أن يتشابه رجلان لا يزال أحدهما واجداً على لسانه وفي خاطره أن هذه امرأة والثاني تعفيه لغته من الالتفات إلى أنوثتها إذا نظمت مع غيرها في سلك واحد . وهنا موضع التحرز من وهم ، فإنا لا أقول إن العرب معنى أبداً بأنوثة المرأة ، وأن الإنجليزي غير معنى بها إلا في الندوة القليلة والغلة المفردة ، فإن هذا يكون سخفاً تأباه طبيعة الخلق وسنن الوجود ، وإنما أقول إن التمييز المطرد في العربية بين الجنسيتين من شأنه أن يجعل فكرة الجنس ألح على الخاطر حتى من غير أن يشعر المرء بهذا الإلحاح أو يفتن إليه . وهذا في رأى هو تعليل ما يبدو في أدبنا العربى من تجاوز اللسعات الدالة إلى ما يشبه الأدب المكشوف في الغزل والمجداد ، أى أن مرجع ذلك إلى ما تفرى به طبيعة اللغة وتدفع إليه من الالتفات إلى مظاهر الجنسيتين اللذين لا يمتزجان أبداً .

هل أن مما يلاحظ مع ذلك أن الإسراف في الالتفات إلى الجنسيتين في الغزل وما إليه إنما كان بعد اتساع الفتح والإغراق في الترف والنعمة ، فكانه كان أثراً من آثار الانتقال من الشظف والخشونة إلى النعيم واللين .

وقد كان بودى أن أتوسع في البيان ، ولكنه لا معدى عن الإيجاز في مثل هذه الأحاديث القصار . ومن أجل هذا أنتقل إلى الأمر الثانى الذى قلت إنه فرق أفضت إليه ظروف الحياة ، ولكنه ليس أصيلاً ،

اطمأن إلى بر بناته وشكرهن حتى لتطير صدمة المعنوق عقله ، وفي تاجر البندقية ، تفهقه الأقدار زراية هل الطامع المتحرز الذى ظن أنه أحكم سد الثغرات ، وأحسن التدبير وأتقن الحيلة والحيلة . وليس في الأدب العربى من منظوم ومنثور أبرز من التعبير عن سطوة الأقدار وتصاريق الأيام وغدر الزمان وما إلى ذلك من الأيام والحدثان والدمر والقسم ، وهى جميعاً شىء واحد ، ولا أسر على الألسنة ، ولا أكثر دوراً في النفوس ، ومن معنى قول القائل في المناسبات الداهية إليه « وتقديرون فتضحك الأقدار » .

وبعد فهل مما يستغرب أن يتشابه شعبان أو شعوب (جملة لا تقرأ) في كل مكان ، والمعدن واحد ، وطينة الخلق أصل مشترك ، وإنما يجرى التفاوت من اختلاف الزمان والمكان والأحوال ؟

■ الحديث الثانى :

الأدبان العربى والإنجليزى .

في هذا الحديث سنتناول أمرين : الأول فرق أساسى في طبيعة اللغتين يختلف من جرائه تصور الشمين للحياة ونظرهما إليها ، كما يبدو ذلك في أدبها ، والثانى فرق بين اللغتين أدت إليه ظروف الحياة المعارضة ، ولكنه ليس بأصيل .

من المسلم والمفروغ منه أنه لا سبيل إلى التفكير بغير الألفاظ ، وأن الإنسان بمجرد أن تصور معنى أو إحساس بغير هذه الألفاظ ، وأن ما لا يستطيع أن يفتح أو يشتق له لفظاً أو ألفاظاً يعبه أن يتصوره أو يصوره لغيره ، بل يكون غير واضح في الذهن أو الخس . مثال ذلك طعام المأكولات ، فإن بينها لفرقا تحسه بلسانك وتصرفه بالمذاق ، ولكنك عاجز عن تصويره ، أى إيضاحه لنفسك أو لغيرك ، إذ لا توجد إلى الآن ألفاظ مميزة لهذه الطعام . ذلك أن الإنسان إنما استطاع التوسع في التعبير ، أى في التفكير والإحساس ، بنقل الألفاظ التى اعتدى إليها للدلالة على المنظور والمحسوس مما ألف في حياته إلى غير المحسوس والمنظور ، فإذا لم يجد لفظاً لمحسوس أو منظور يسمفه ، فيستعير منه المعنوى ، عجز عن تصور هذا المعنى أو التعبير عنه .

وقد أحصى بعضهم ما في معجم أكسفورد من ألفاظ فالفاه (٢٥٠) ألفا ، ولكنها كلها متفرعة على أقل من ثمانمائة جذر ليس إلا . وكل حاجة في الذهن أو النفس استطاع الإنسان أن يعبّر عنها ترجع في مراد أمرها إلى (١٢١) صورة أساسية . فكل لفظ نستعمله مستمد من هذه الجذور التى يتفاوت عددها بتفاوت اللغات ، وكل حاجة نعبر عنها مولدة أو مشتقة من هذه الصور الأساسية .

وأشق ما يعانيه الإنسان من إزم التعبير ما كان مداره الإحساس الشخصى ، لأن الألفاظ المؤدية له تموزنا . ولهذا نلجأ إلى المجاز والاستعارة مما يحيط بنا ، مما مناطه السمع والشم والذوق والبصر ، فنسجعنا مثلاً في وصف الأم ألفاظ التمزيق والحز واللسع والكى وما إليها . ولكن بعض ما نحس لا سبيل إلى وصفه أو تصويره كما

● حاولنا قراءة ما حذفه المازن لإحساسه بعدم مناسبه للكلام السابق له ، لكن المفروء من هذا الكلام يوضح أهميته تمليقاً على حديث السابق كله ، فربما إنباته .

والعربي بطبيعته مشبوب العاطفة ، ولغته فوق ذلك توحى إليه
الالتفات إلى الجنس كما قدمت في الحديث الثاني ، ولكن النظرة
الجنسية لا يمكن أن يخلو منها الإحساس بجمال المرأة . وأستطيع أن
أقول إنه في شعر الطبع في الأدب العربي يقتزن الإحساس بالجمال في
الإنسان بالإحساس بالجمال في الطبيعة كما في الأدب الانجليزي ، كما
تري في قول القائل :

ولما نزلنا منزلاً طهه السدى
أنيقاً وبستاناً من النور حالياً
أجذ لنا طيب المكان وحسنه
مضى فتمنينا لكنت الأسانبا

فكاننا نقرأ أغنية « ليرنر » يدهو فيها الجدول المنساب بين الشاطئين
المعشوشين إلى الترفق حتى لا يوقظ حبيته النائمة .

ولا تزال ترى في الشعر العربي عهد الحب مقروناً أبداً بعيد الطبيعة
في الربيع ، ومجاوبة من الشاعر للطبيعة وهوائفها ، كما ترى في قول
ابن الرومي :

أصبحت الدنيا تروق من نظر
بمنظر فيه جلاء لبصر
فالأرض في روض كأفواف الحبر
تبرجت بعمد حياء وخضر
نبرج الأنثى تصدت للذكر
أوقوله :

ورباض تحايل الأرض فيها
خيلاء الفئدة في الأبراد

كما لا تزال ترى ثورة النفس وفجبتها مقرونة بمظاهر الجلال
والروعة في الطبيعة . . والتشبه لهذا بطول ، والوقت محدود ،
ولا داعي له ، وليس أخفى من هذين الأدبين بالشعر الوجداني .

أما شعر الصنعة والمعبث واللهو والمجون فشيء آخر مختلف جداً ،
وهو كثير في الأدب العربي وقليل النظير في الأدب الإنجليزي . وقد
أسرف فيه الذين ولعوا به ، وخرجوا به إلى المجنون القبيح والمعبث
الذي لا خير فيه ، واتخذوا منه مظهر براعة واقتدار . وشعر منهم
المقلدون الذين ظنوا أنهم يجيئون بما له وزن وقبلة ، فما صنعوا شيئاً
سوى أن جامدوا بالفتاة والسخف .

وقد يتوهم الذي يرى كثرة أدب الصنعة والمعبث في الشعر العربي
أن الجمال عند العرب ليس إلا شكلاً أو صورة ، أو مادة لا غير ،
تقتضي بها اللبنة . ولكن الواقع أن هذا ليس كذلك ، ومن السهل
جداً بعد أن تميز بين شعر الطبع وشعر الصنعة أن تبين أن الجمال عند
العرب - كما هو عند الإنجليزي - معان وه تعبير ، وأنه يأم أن يكون
له حدود ينحصر فيها ، ويقتصر عليها ، ويسهل تعديدها ، وأنه أيضاً
« صفة » يتعذر التفريق الدقيق بينها وبين ما هو إليها من الصفات .
وأوضح مثال نسوقه من الشعر المعبر عن ذلك قول ابن الرومي من
قصيدته في وحيد « المغنية » :

وأعني به ما أشار إليه بعض المستشرقين الفرنسيين من أن العبارات
الأدبية في اللغة العربية معظمها قوالب أي كليشيهات ، أي عبارات
شاع استعمالها وكثر تداولها ، قل الخروج عنها . وليس هذا الرأي
بصحيح على إطلاقه ، فقد كانت هذه القوالب ابتكارات ابتدعها
الكتاب والشعراء الأبياء واستحلاها الناس واستجادوها . فدارت
على ألسنتهم . وجرت بها أقلامهم . وهذا هو الذي يقع في كل لغة ،
مع تفاوت لا مهرب منه . وكل تأليف في أية لغة هو عبارة عن عملية
جمع وطرح ، والعبارات التي تصبح في النهاية قوالب هي في أصلها
عبارة عن توافق وتبادل يلجأ إليها .

القوالب كانت في أمرها اختراعات ، أي مظهر لا تناسع نطاق
الإدراك وللتطور الحاصل في الإدراك واللغة معاً ، فانها مقترنان أبداً
لا ينفصلان . ولكن هذه القوالب التي تكون في أول العهد بها وفي
شباب اللغة والأمة مزينة وآية ارتقاء تنقلب في عهد الشيخوخة
والانحطاط آفة للذهن وآفة للغة . فالما للذهن فهي آفة لأنها تحده
وتجزيه في مجاز لا يعدوها ، لأنه يتقيد بها ، ولما كان الذهن عاجزاً عن
التفكير بغير الألفاظ فتفكيره إذن محدود بما يلتزمه ولا يعدوه . وأما
اللغة فهي آفة لما لأن نشر القالب في التعبير وغلبيتها على اللسان يفقدها
المرونة ، ويفضي إلى جمودها وركودها ، فتصبح عاجزة عن الوفاء
بحاجات التعبير ومطالبة .

وهذا ما أصاب اللغة العربية وآدابها بعد انحطاط الدولة وفساد
الأمر فيها . وقد نجت اللغة الانجليزية من ذلك فلم تستبد بها
القوالب ، واكتسبت مرونة تكاد تكون معدومة النظير ، لما فضلها في
أن أدبا لا يزال زاخر العباب .

هل أن اللغة العربية قد استردت حرية التعبير في هذا العصر ،
وتخلصت من آفة القوالب ، وهي آفة عارضة كما قلنا . والعار يزول إذا
ساحفت الأحوال ، وقد ساحفت وفه الحمد .

■ الحديث الثالث :

تصور الجمال .

الإحساس بالجمال فطرة في الإنسان ، لأنه هو الوسيلة إلى الحب ،
هو الذي يؤدي إلى ما يحفظ النوع ، فلا فضل في هذا الإنسان على
إنسان ، ولا لشعب على شعب ، وإلما يقع التفاوت في نوع الإحساس
ومبلغ الإدراك لمعان الجمال والفتنة إلى مظاهره في الإنسان
والطبيعة . وعندى أن أجود ما في الأدب العربي من الشعر في الجمال
والحب وما هو من هذا بسبيل ، يضارع ما في الأدب الانجليزي في
هذا الباب ولا يقع دونه ، لا في الفكرة ولا في الأداء .

وأنا أعني بالأجود شعر الطبع لا شعر الصنعة ، ولا شعر المعبث
واللهو والمجون ، ولا شعر المقلدين . وهذا ما ينبغي مراعاته والتدقيق
فيه عند دراسة الأدب العربي ، لكثرة اختلاط النوعين وتقاربهما
وصعوبة التمييز بينهما أحيانا على غير الناقد الحاذق ، ولأن في الأدب
العربي كله - حتى المطبوع منه - مقداراً من التقليد في أسلوب التناول
جربى عليه السلف للخلف . والمطبوعون من الشعراء يرسلون
أنفسهم على السجية ، جادين مخلصين ، يستوى في ذلك المكسر
والمقل ، ولا يختلفون عن أندادهم الإنجليز .

ليست شمري إذا أدام إليها
كثرة الطرف مبدئ ومميد
أمر شيء لا تسام العين منه
أم لها كل ساعة تجديد؟

بل هي العيش لا يزال متى
استمرض يمل غرائبها ويغيد
منظر مسمع، ممان من
اللهو، هناك لما يحب عتيد

وبهذا البيت الأخير يفطن إلى ما قرره «سبنسر» من العلاقة بين
الإحساس الفني بالجمال وبين اللهو الذي هو نتيجة الفائض من
النشاط العضوي .

ويلاحظ أن العرب أكثرنا من ذكر الشيب في شعرهم ، والتلف
على الشباب والتحسر على ذهابه . وما من شاعر إلا وقد بكى شبابه ،
صادقاً خالصاً أو متكلفاً ، وحزن لما وخطت به لثته من بياض . ونظير
هذا في الشعر الإنجليزي هزير . وقبل أن نقول شيئاً في تحليل الأمر
نلاحظ أن العرب لم يفتهم أن ينظروا إلى دورة الحياة في الطبيعة
ومقابلتها بدورها في الإنسان . ومثال ذلك قول «نصر بن سعد
الأنصاري» :

لو شاء رب رة الشباب على
المرة كما رة حفرة الشجر
وزاد بعد النقصان بهجته
عن طول عمر زهادة القمر

والقول في الشباب والمشيبي كان في أول الأمر طبيعياً ، وكان
الشعراء فيه جادين مخلصين وصادقين من فطرة سليمة ، ثم صار
الأمر تقليداً خرج إلى العبث على أيدي المتأخرين .

وذلك أن العرب في بداوتهم كانوا يجهون حياة كفاح ، كفاح في
سبيل الوجود ، وفي سبيل الرزق ، وفي سبيل البقاء ، أي المرأة التي
هي أداة حفظ النسل ، فكانت الحاجة إلى القوة ووفاء المنة وشدة
المراس والباس أعظم ما يشعرون به من حاجة ، وزمن الشباب هو
زمن هذه القوة التي لا غنى عنها لعرب في صحرائه القاحلة ، والمشيبي
هو نذير الشيخوخة التي تفتر فيها القوة وتسرق المنة ، والمؤذن بالمعجز
والحمود ، ثم الغناء . ويحسن أن نذكر أن المخمل وقلة الخير ينيان
الروح الفردية ؛ لأن كل امرئ يكون معنياً بنفسه ، وحسبه من
السعى أن يكفيها حاجتها . وإذا كان ذكر المشيب والشباب في شعر
العرب قد اقتصرت بذكر المرأة فهذا أيضاً طبيعي ؛ لأن المرأة في مثل هذه
الحياة الحشنة العنيفة تؤثر الرجل القوي ، وتحب أن تشمر باقتداره
وسطوته ، وما زالت المرأة كذلك وإن كانت الحضارة قد رقت من
الرجل ، وقلعت أظافره ، وقوت مظهر الإرادة في المرأة ، واكتسبت
استقلالاً وحرية . غير أنها ما انفكت في أعماق أعماق سريرتها تعجبها
وتروعها القوة ، وإن كرهت الحشونة ونفرت من العنجهية .

فمعقول من العرب أن يبكي شبابه ويحسر عليه ، ويقول كما قال
« مطيع بن لباس » في الشباب المولى :

كان إذا نمت قال قم فإذا
نمت سمان لأعظم الرنب
وكان أنسى إذا فرغت له
وكان حصي في شدة الكرب

أو كما قال « طريح بن إسمايل » :

فهب الشباب وصرت كالحلق الذي إلا تعاجله المنية يهبد
ومن خصائص العرب - والإنجليز في هذا مثلهم - أنهم يؤثرون
أن يواجهوا الحقائق ويصارحوا أنفسهم بها ، ويتفرون من مغالطة
النفس فيها .

■ الحديث الرابع :

شعر الفروسية والملاحم .

الأدب الانجليزي من أغنى الآداب بشعر الملاحم على اختلاف
أنواعها ، وأغنى بها القصص الذي يدور على الفروسية والبطولة
والحماسة وما يجري هذا المجرى . وقد نشأ في إنجلترا نشأة طبيعية ،
ولم يكن مديناً بنشأته للإغريق أو اللاتين ، فقد وجد في القرن الثامن
عشر مخطوط قديم للحمة اسمها « بيوالف » يذهب بعض النقاد إلى
أنها من آثار القرن الرابع الميلادي ، والشاعر مجهول ، والقصة قصيرة
لا تتجاوز ثلاثة آلاف بيت ، ومدارها على مكافحة البطل لقوات الشر
والظلام وأعداء الجنس الإنساني . ومن الجلل أنها كتبت في عصر لم
يكن الإنسان فيه قد أخضع الطبيعة لسلطانه . وهيوب التأليف فيها
كثيرة ، ولكنها مع ذلك من أدوع شعر الملاحم ، وما يستحق الملاحظة
لعلاقته بما أشرنا إليه في الحديث الأول من تماثل نظرة العرب والإنجليز
إلى الحياة . إن الشاعر لا يفتأ يذكر القدر كذكر العرب له .

ثم يحى بعد ذلك رتل طويل من شعراء الملاحم على اختلاف بينهم
في الموضوعات وأساليب تناول ، نذكر منهم « شوسر » ،
« ولا سامون » ، « وباربار » ، « وسبنسر » ، « وملتون » ،
« وسكوت » ، « وسوفى » ، « وبيرون » ، « ونيسون » ،
« ومويس » ، « وآنولد » . وقد تطور هذا الفن على أيديهم تطوراً
عظيماً ، وخرج عن أصله ، وامتزج شعر الفروسية بالحب . ونظمت
الأساطير الدينية ملاحم ، وعهد بعضهم إلى الموضوعات الفكاهية
فصبتها في هذا قالب ، ونشأ الشعر القصصي ، ولا سيما في القرن
الماضي ، وتعددت ألوانه جداً .

وقد حرمت العربية هذا الفن في الشعر ، أو لعل الأصح أن نقول
إنه لم يتجاوز فيها المراحل الأولى أو مراحل التمهيد ؛ فإن شعر
الحماسة والبطولة والفخر كثير في الأدب العربي ، وبابه واسع ،
ولا يكاد يخلو شعر شاعر من أبيات أو قصائد في الفخر وما يجري
مجره ، كوصف الوقائع ، أو الإشادة ببطولة فرد أو قبيلة أو أمير أو
قائد ، وما هو من ذلك بسيل . ولكن الأمر لم يتعد هذا القدر ،
فاقتصرت على القصائد والأبيات ، ولم يحاول العرب - على ما نعلم - أن
ينظموا الملاحم على غرار إلياذة « هومر » مثلاً وما شابهها في الأدب
الأخرى ، لا على سبيل التقليد والمحاكاة ، ولا بحكم التطور الطبيعي
للشعر على نحو ما حدث في إنجلترا . نعم نظمت في عصور متأخرة

ذلك - فرقاً كبيراً وتفاوتاً عظيماً في التأليف والعرض والمطالب . ومن الفروق الواضحة أن الشاعر في الملحمة يسوق قصته على مهل وفي تودة ، ويبلغ حيث يشاء من نفس القاريء بجملته ما يورد . أما في الدراما فالحركة ينبغي أن تكون سريعة ، والأثر يحصل بالاحشد والتركيز وإحكام النسج ، والقدرة على أسر العين والأذن .

ولم يكتب للأدب العربي أن يظهر فيه * هذا الفن أيضاً إلا أخيراً جداً ، ولا كانت أمام العرب نماذج يقيسون عليها ويحتلون مثالا .

ويجئ إلينا أن العرب ضيقوا على أنفسهم حين حصروا الشعر في أبواب معينة التزموها ولم يخرجوا عن نطاقها إلا في النادر . ولعل العلواء الذين كان الشعراء في حداثتهم يأخذون عنهم اللغة والأدب هم المسئولون عن هذا التضييق ، فقد بالغوا في التشدد ، وجعلوا من القدماء قبلة ومثلاً لأهل ، وشجعوا تقليدهم دون الخروج عليهم ، وبلغ من تضييقهم أن رفض كثيرون منهم الاستشهاد في اللغة بغير القدماء ، فصار هناك قيدان : التقليد للقدماء فيها قالوا من المعاني وأسلوب التناول ، وقيد البحور المحدودة .

على أن الملاحم ظهرت في الأدب الشعبي وإن كانت لم تظهر في الشعر العربي مثل قصة « سيف بن ذي يزن » وما يشبهها ، ولكن هذا من الأدب الشعبي ، كما قلنا ، وعصره متأخر ، وعبارته ركبة وفنه غير متقن ، والنثر والشعر يتعاقبان فيه ، ولكن النثر أغلب ، والحوادث خرافية على أن الملاحم لا تتطلب التقيد بالالتاريخ ولا بالمكن أو المحتمل .

■ الحديث الخامس :

شعر الحكم والأمثال والوعظ .

الحياة مدرسة وإن كان من سوء حظ الإنسان فيها أنه لا انتهاء لها . وكلنا فيها طالب متعجل وأستاذ مغرور أو مخدوع . وفي هذه المدرسة يأخذ الكبار بأيدي الصغار ، ويتولى العالم - أو من يحسب نفسه عالماً - إرشاد الجاهل . ومن عادة الإنسان أنه يقيس على نفسه ، وينظر إلى العالم المائج بالخلق كأنه صور مكررة منه ومن غروره . ويدبره على كل حال أنه بعد ما يستخلصه من تجاربه الخاصة صالحاً أن يكون حكماً عاماً .

ولا تستغنى جماعة إنسانية عن مقدار من التنظيم ، ولا معدى عند التنظيم من رسم نهج وإقامة حدود ومعالم ووضع قواعد . وسبيل المدنية أنها تهذب الفرائز الساذجة ، وتفصل الفطر الجاهلة ، وتنظم تدفق العواطف في منافذ ومسارب ومجاري مأمونة ، تصلح بها حال الجماعة على العموم ، ويستقر أمرها ، وإن شقى بها الفرد في أحيان كثيرة ، فما من سبيل إلى إسعاد الناس جميعاً أو إنصافهم أو إرضائهم . ومن الأمثلة الخليفة أن تقرب هذا المعنى ويجلوه ثياب الجنود ، فإنها لا تفصل لكل جندي على قدمه الخاص ، وإنما تفصل على قد متوسط يكون هو الأهم والأغلب والأشيع ، ولا يحسب فيه حساب من يجاوز طوله أو جسامته هذا القياس الوسط أو يقصر عنه .

وما أظن أننا نخطئ إذا قلنا إن الميل إلى الوعظ والإرشاد طبع في الإنسان مرجعه إلى روح الأبوة والأمومة ، وأنه ينزع إلى تلخيص

« أراجيز » طوال تبلغ الألف وزيادة في التاريخ وغيره ، ولكن هذه لا تستحق أن تسمى شعراً . وما كان من الممكن - على ما يظهر بعد أن خرج العرب من البداوة ، وترقوا في سلم الحضارة ، وصارت لهم دولة هريضة ومملك واسعة ومدنية غنية وعلوم وفلسفات وفنون - أن يظهر شعر الفروسية في ملاحم ظهوراً طيبياً ، أى من غير طريق المحاكاة والتقليد ، لأن مادة شعر الملاحم لا تستمد إلا من حياة الأمة في المراحل الأولية .

وشعر الملاحم يدور على فعال الأبطال وما كللوا به هاماتهم من نصر والصبغة فيه قومية لا فردية ، والبطل يمثل قوماً أو شعباً أو قضية ، فنصره نصر لقومه ، أو قضيتهم . وهذا هو الفرق بين شعر الفروسية وشعر المأسى ، فليس يصلح لشعر الفروسية مرزوه لاتزال تحمل به الهزائم والنكبات ، أما المأسى فلا ضير فيها من سوء المآل . والعاطفة التي نصيرها إنسانية بحث ، تتحرك في نفس أى إنسان من أى قوم أو عصر ، أما المصيبة التي تدرك البطل في شعر الفرد فإنها تكون في منزلة الكارثة القومية .

وقد ظهر الأبطال في الجاهلية ، ولكنهم كانوا أبطالاً عجلين محدودى القيمة ، أو قل إنهم أبطال بمعنى فرسان بواصل مغاور ، يظهر بينهم بطل يستحق أن يكون قومياً بالمعنى الصحيح . فلما ظهر النسي (١) ولم شمل العرب ، ووجههم وجهته . كانت دعوته دينية . وقد دفع بالأمة في طريق الدولة والسلطان الممدود فشغلت الفتوح ، وإقامة القواعد ، وتنظيم الدولة ، وتدبير الأمر . والواقع على كل حال أن الشعر هراء فتور في فترة قصيرة تلت انتشار الدين .

ويظهر أن التزام العرب لقافية واحدة في القصيدة الواحدة - فيها هذا الرجز - جعل من المسير أن يتوسموا في شعر القصص أو شعر الفروسية . وأن يبلغوا فيه المدى الذي بلغه الإنجليز وغيرهم في هذين البابين .

وقد أخذ العرب عن الإغريق فلسفة وعلوماً ، ونقلوا إلى العربية بعض ما بقي من آثارهم على وجهه أو محرفاً ، ولكنهم لم يتلمذوا عليهم في الأدب . وأقرب تحليل إلى الصواب فيها أرى أن الإسلام دين توحيد ، وباب المغفرة فيه واسع ، إلا الشرك ، فإن أبواب المغفرة كلها توحد من دونه ومعروف أن الأدب الإغريقي حافل بالأرباب وأشباههم وحياتهم وأعمالهم . فلم يكن في وسع العرب أن ينقلوا شيئاً من هذا الأدب الذي تعتمد فيه الأرباب . ولنا نعلم على وجه التحقيق أن العرب عرفوا هذا وأدركوه . فانصرفوا عنه . ولكن معرفة هذا لم تكن عسيرة بلا اطلاع على الأدب الإغريقي نفسه ، فإن فلسفة الإغريق لا تخلو من ذكر الأرباب ، وقد بقي شعرهم لا يترجم إلى العربية - ولا حتى نظريات « أرسططاليس » الأدبية - حتى نقلت « الإلياذة » من قريب وبعض روايات « إيسكلاس » على أن الأدب المعاصر لم يتأثر بهذا ولا باطلاع رجاله على آداب الإغريق في اللغات الأوربية كما تأثر بالآداب الأوربية نفسها . ويقول « دريدن » الشاعر الإنجليزي : إن شعر الملاحم سبق الشعر التمثيل - الدراما - وسن له قانونه . فأما السبق فصحيح ، وهو الذي كان في كل أدب ظهر فيه الننان . والنشوء الطبيعي نفسه يقتضى أن تسبق القصة المسرودة القصة المسروقة على طريق الحوار والتمثيل . ولكن بين الفنين - بعد

• و الأصل بها .

أجلاً أن يظهر فيها نبي ؟ قال الصديق فقلت مستدركاً عليه ومستفسراً ، أو متنبئ . ولكن لماذا ؟ قال الإنجليزي ضاحكاً : لأنها لا تنفك تتطلع إلى السماء ، تتطلع إليها إذا جاءها الغيث ، وإذا احتبس ، وفي سراها بالليل لتتهدى بالنجوم . وأخلق بمن لا تزال عينه مرفوعة إلى السماء أن يستوحى منها شيئاً في يوم ما .

وقد كان هذا الإنجليزي مزحج . وليس من الضروري أن يكون طول النظر إلى السماء مدعاة لنزول وحى . وليست السماء هي وحدها التي تلهم الإنسان شيئاً ، فإن الإنسان يستوحى كل شيء في الأرض والسماء . وهل كثرة ما أدام عرب الجزيرة النظر إلى السماء لم يظهر فيهم سوى نبي واحد هو محمد (ﷺ) وإن كثرت حكماءهم وكهانهم ووعاظهم . ولكن هذا الإنجليزي مع ذلك أصاب كبد الحقيقة حين قال كلاماً ما كان ليقوله لولا أنه يدرك أن العرب مغطرون على روح الدين ، وأقول روح الدين ولا أقول روح الدين ، وبين العبارتين فرق لا يخفى ، فما كان غير أهل الكتاب في الجاهلية يؤمنون بدين ما ، له شرع . ومع ذلك كانت روح الدين بينة فيها أثر عنهم من خطاب وشعر على الرغم من السيرة الشخصية .

ويبدوا أن الأمة كلها ارتقت في سلم الحضارة وزاد فهمها للحياة ، واتسع إدراكها ، وعمق فيها الميل إلى الوعظ وصحب المعاني في قالب الحكمة ، فإنه ما انتفع المرء بمثل تجهته هو ، ولا اقتنع بغيرها في الأغلب والأعم . وأوعظ من العظيمة ما سبق على غير صفة العظة ، أي ما أبغظ نفسك ، وبه عقلك ، وحرك خاطرك ، من غير أن يظل عليك وينفرك بمثل لغة المعلم في خطاب تلاميذ يستصغر أحلامهم . ويمكننا أن نقول إن الأدب العربي الحديث وإن كانت الحكمة لا تزال فيه منشودة ورفيعة المقام ، قد كثرت التنوع فيه واتسعت آفاله وتمددت جوانبه وألوانه فلا ينتظر أن يظل للحكمة والعظة والمثل - في صورها الماثورة - ذلك المقام السابق . والأرجح أن تستجد أخرى ويبدأ بمعدل الميزان ، وتصبح القيم النسبية لفنون الأدب أشبه بما ينبغي أن يكون .

■ الحديث السادس :

صورة إبليس في الأدبين .

نبحث هذه السلسلة من الأحاديث بصورة « إبليس » كما نطالعنا من الأدبين . وليس هذا بالمسك الذي يرمى في العادة أن يكون به الختام ، ولكن هذا ما اقتضاه التبريد والترتيب . وكان بودي أن أتناول وجوهاً أخرى من المقارنة والمقابلة ، مثل الفكاهة والخبر والشر في الأدبين ، وما أشبه ذلك ، ولكن الوقت لم يسمح كما لم يسمح بأكثر من أن تكون الأحاديث أشبه بالفهارس التي تؤمى إلى الموضوع ولا تفصل أو تشرح . ولهذا اضطررنا أن نستغنى عن التمثيل في معظم المواطن .

تبرز لنا صورة « إبليس » في الأدب الإنجليزي من ثلاثة آثار على الخصوص : رواية « دكتور فاوستاس » للشاعر « بن جونسون » ، الذي كان معاصراً « لشكسبير » و« الفردوس المفقود » للشاعر « ملتون » ، ورواية « قابيل » للشاعر « بيرون » . وسنجتزئ - لضيق المقام - بما رسمه « ملتون » « وبيرون » .

تجاربته في حكمة يسوقها ، ومثل يضربه ، كأنما يريد هذا الضرب من الاختزال أن يجعل الأمر أسير مطلباً وأقرب مثلاً .

وفي كل أدب شعر ونثر يجرى مجرى العظة ، ويساق مساق الحكمة ، وتضرب فيه أمثال . وما سمعت بأدب قديم أو حديث يخلو من ذلك . فلا غرابة إذا كان الأدبان العربي والإنجليزي حافلين بهذا اللون من ألوان الأدب . ولكن الذين توفروا على درس هذين الأدبين يعرفون أن أدب الوعظ والحكم والأمثال ليس له مثل مقام الفنون الأخرى في الإنجليزية ، ولكنه في العربية في المكان والمنزلة العليا . والعربية أحفل به من الإنجليزية . وما زال الشاعر العربي من أقدم العصور إلى عصرنا الحاضر يؤثر أن يساق المعنى الذي يعنى له مساق الحكمة أو المثل . وليس أبعد على سرور الشاعر العربي من أن يقال عنه أنه باقى في شعره بالحكمة والمثل السائر . وما زال « للمتنبي » بعد ألف عام وزيادة - وسيظل له على الأرجح - مقلدون لا يحصون عفواً أو عمداً . وهذا وإن كان العرب أنفسهم لم يفتهم التمييز بين الحكم والشاعر وقد شغل بعضهم عن « أبي تمام » « والبحتري » و« المتنبي » : أيهم أشعر فقال أبو تمام والمتنبي حكيمان ، والشاعر البحتري . ولكن هذه الفطنة إلى فرق ما بين الروحين لا تنفى أن كل شاعر عربي يسره أن يوصف بالحكمة .

يخطر لي في تحليل ذلك أن الشرق مهبط الوحى ، أعمى أن الأديان الكبرى صدرت عنه وخرجت منه ، فالموسوية والمسيحية والإسلام ظهرت كلها في بلاد العرب شمالاً وجنوباً ، ولا داعي للإبغال شرقاً إلى الهند والبوذية ، والصين والكونفوشيوسية ، فإنا هنا معنونا بالعرب وأديهم دون سائر الأمم الشرقية الأخرى . وأحسب أن لا حاجة بي إلى القول إن الأديان تتفق كلها من حيث إنها أخلاق وآداب وإن تفاوتت في الفقه والتشريع والمعاملات ، أى ما تنظم به حياة الجماعة الإنسانية على سنة الهدى . والأصل في الأديان أنها عظة وهداية وإرشاد إلى ما فيه الخير والصالح . ومن هنا نستطيع أن نقول إن روح الوعظ هريقة في الشرق ، وإياها في الشعوب الشرقية عامة والعربية خاصة صميقة الجذور ، وليس العرب في الحقيقة يسدع في هذا ، فإنها نزعة إنسانية عامة - كما أسلفت الإشارة إلى ذلك . ولكنها في العرب أبرز وأوضح وأعظم جذوراً منها في سواهم . ومن شواهد ذلك كثرة ظهور الكهان والوعاظ في الجاهلية ، وإن كان لم يبق من كلامهم سوى قدر يسير لا يدرك أنه صحيح النسبة أو منحول مدخول ، على المشهور من طريقة بعض الرواة في اختراع الكلام ونسبته إلى القدماء ليكون أوقع في النفس ، ولتكون الحججة به أقوى وأبهر . ومن شواهد الطريقة أيضاً أن العرب لم يكتفوا بالحكمة ينطقون بها ، والمثل يضربونه ، والعظة يلقونها ، بل صنعوا كلاماً كثيراً في هذا الباب ، حشوا به كتبهم ، وهزوه إلى فلاسفة الإغريق ليزيدوا قيمة ما ألفوا أوليهم به .

ومن الشواهد الجديدة أيضاً كثرة الشعر الصوفي في الأدب العربي كثرة جعلته باباً قائماً بذاته له شعراؤه المنقطعون له والمتميزون به .

حدثني أديب عربي من أصدقائي أن إنجليزياً سأله مرة : ألا يوجد في هذا العصر قبائل في شبه جزيرة العرب تعيش في عزلة أو شبه عزلة عما حوّلها من عالمنا هذا ؟ قال الصديق : فقلت له أعتقد ذلك وإن كنت لا أقطع به قال فقال الإنجليزي : إذن يحق لنا أن نتوقع عاجلاً أو

فما خدعه إلا بالحق . ليس صحيحاً أن الإنسان حين أكل من شجرة المعرفة قد أفاد المعرفة ؟ وإذا كان قد ترك شجرة الحياة ولم يقربها فهل هذا ذنب أحد غير الإنسان ؟

وتختلف الصورة التي يرسمها ملتون عن الصورة التي تبدوا من قصة بيرون في أن « إبليس » في الفردوس المفقود يصارع أتباعه بأن فعل الخير لن يكون شأنهم أبداً ، وأن لذتهم ينبغي أن تكون دائماً في اقتراح الشر ، لأنه نقيض إرادة « الله » . فإذا قضت مشيئة الله أن يخرج من الشر خيراً فإن عليهم أن يجبطوا ذلك ، وأن يجذبوا في الخير الوسيلة إلى الشر ، أما في قصة « بيرون » ، إبليس لا يصارع الإنسان بذلك ، بل يبدو كأنما يستثير الإنسان من ناحية العقل والإفتاح . وبعد أن يعلم قابيل على شرط واحد ، هو أن يعبد قابيل ، ويخبره أنه لا يشبه الله ، وأنه قائم بنفسه ، ولكنه عظيم ، ثم يقوده بعد ذلك ويفتنه .

ولست نجد مثل هذه الصور المفصلة في الأدب العربي . على أن صورته مع ذلك في أذهان العرب واضحة ، وقوامها ما نوحى به العقيدة ، وهي أنه كان ملكاً كريماً ثم أخرجه العصيان من رحمة الله فباه بغضبه ، وانقطع بعد ذلك إلى فتنة الناس وغوايتهم إلى يوم الدين ، فهو قوة مرهوبة تنفي ويشير إليه بشاري بعض شعره فيقول :

إبليس أفضل من أبيكم آدم
لنبيئنا باسمه الشر الأشرار
النار عنصره وآدم طينه
والطين لا يسمو سؤو النار

ويصف « أبو العلاء المعري » مكانه وحاله في النار فيقول إنه « مضطرب في الأغلال والسلاسل ، ومقامع الحديد تأخذه من أيدي الزبانية » . ولكن العذاب لا يصدده عن التهكم والسخرية ، فتراه - فيما يصف المعري - يسخر من الأدب وأهله ، ويقول إن الأدب صناعة تهب غثة من العيش لا يتسع بها العيال ، وأنها لمزلة القدم ، ويفخر بكثرة من أهلك من الناس ، ويتناول فيسخر من الجنة ، على الرغم مما هو فيه من العذاب ، فيسأل ابن الفارح فيقول : إن الخمر حرمت عليكم في الدنيا وأحلت لكم في الآخرة ، فهل يفعل أهل الجنة ما يفعل أهل القريات ؟ هل أن المعري يسخر حتى من إبليس نفسه ، فيجعله يذكر بشاراً بالخير من أجل أنه مدحه ، ويقول فيه : إن له عندي ليداً ليست لغيره من ولد آدم . كان يفضلني دون الشعراء . ولقد قال الحق ، ولم يزل قائله من المقوتين .

فهو في هذه الصورة حاص ركب رأسه ، يأبى التوبة والإذعان حتى بعد أن أدركه عذاب لا منجاة منه ، ولكنه متجملد على الألم . هل أنه ساخر خبير ببادئ الحزن ، على خلاف صورته في « ملتون » و « بيرون » .

وحسبنا هذا القدر ، وشفيعنا في الإيجاز ضيق الوقت ، والسلام .

فأما « ملتون » فيصفه بأنه كان يقف بين أتباعه من الملائكة المتمردين معه ، وقد فاقهم طولاً وجلالاً كأنه الصرح الشامخ الذرى ، ولم يكن قد فقد بعد كل سناه الملائكى السابق ، ولا كان يبدو أقل من ملك منكوب . وقد خمضت واستسرت فيه وضاعة المجد السالف ، كما يخفف الضباب من قوة نور الشمس الساطع ، وقد ترك الرعد الذي قذفه الله به لما غضب عليه أخايد حميقة في وجهه ، وبدا الأسى والكمد في عياه المنهضم ، الذي كان مع ذلك ناطقاً بالشجاعة والكبر الذي يطلب الانتقام .

وهو فيما يصوره الشاعر متمرد على الله ، يأسف على ما فقد ، ولكنه يأبى التوبة ، ويصر على المضي في الثورة ، ويقول بعد أن طرد من السماء وأقصى إلى الجحيم : « وداعاً إذن أيتها المراتع السعيدة ، التي كان فيها السرور سرمداً ، ومرحياً بالأهوال ، مرحباً بالعالم السفلى . وأنت أيتها الجحيم العميقة ، استقبل الآن سيدك الجديد ، سيدك الذي يجيء إليك يعقل ، لا يغيره مكان ولا زمان ، لأن العقل هو مكان نفسه ، وفي وسعه أن يجعل من السماء جحياً ومن الجحيم سماء . وماذا يهم أن أكون حيث أكون ، مادامت باقياً كما أنا ؟ وهل يمكن أن أكون إلا دون ذلك الذي جعله الرعد أقوى وأعظم ؟ وهنا هل الأقل سنكون أحراراً ، ومن هنا لن يطردنا القوى الأعلى ، فسلطاننا هنا وطيد ثابت . وعندي أن مما يستحق الطموح أن يكون لي الحكم ولو لي الجحيم . وخير أن يكون لنا الأمر في جهنم من أن نكون أتباعاً في السماوات والفراديس » .

ولما تداول هو وأتباعه فيما سمعوا به من خلق عالم جديد ومخلوق جديد يصارعهم أو يقاربهم ، كان « إبليس » هو الذي جازف واجترأ على الخروج من الجحيم للبحث عن العالم والمخلوق الجديدين ، أي الدنيا والإنسان ، وفي مرجوه أن يسترد ما فقد من هذا الطريق .

أما « بيرون » فيرسم ملامح أخرى : فترى « قابيل » واقفاً يناجي نفسه ، فيلمح « إبليس » مقبلاً ، فيقول : « من هذا ؟ إنه شبيه بالملائكة ، ولكن عياه أصرم وأنطق بالأسى ، وإن كان من عنصر الروح . . لماذا أخشاه أكثر من خشيق الأرواح الأخرى ، التي أراها كل يوم تلوح بسببها النارية أمام الأبواب ، التي كثيراً ما ألتكأ عنها في الغسق لأفوز بنظرة إلى تلك الجنان ، التي هي ميراثي بالحق ؟ ولكنه يبدو أعظم منهم جميعاً ، وليس أقل جلالاً وجلالاً . ولكنه فيما ينجل إلى ليس كما كان ، ولا كما يمكن أن يكون من السقى والسناء ، وكان الأسى نصف حفظه من الخلود . ولكن هل يحزن أو يأسى سوى الإنسان ؟

ويتحاور « قابيل » و « إبليس » فترى « إبليس » يعزى قابيل بأنه قد فاز بالمعرفة حين أكل أبواه من شجرتها ، وقد يكتب له الفوز بالأخرى ، أي بالحياة والخلود ، إذا أخلص لنفسه في مقاومتها ، فما من شيء يستطيع أن يطفىء نور العقل ، وإذا حافظ العقل هل كيانه يبقى مركزاً لما يحيط به فإن في وسعه أن يكون ذا السلطان . وهذا شبيه بما ورد على لسان « إبليس » في رواية ملتون ، وقد أوردناه . وفي رواية « بيرون » يزعم « إبليس » أنه لم يندح الإنسان ، وإذا كان قد خدعه



الشعر

أحضنا حضرة الشاعر الالمى الاستاذ ابراهيم افندي عبد القادر المازنى أحد كبار المعلمين في المدرسة الاعدادية برسالة في الشعر ووسائله وغاياته ، ألم فيها على تعاريف الشعر والشعر والشعراء ، وشرح أنواع الشعر ، وسبب نشوئه ، واصله ، وسجاله ، والمالطة فيه ، وضروريات الشعر ، وعيوبه وسبب تأثيره في النفس ، وفن ابراز المعاني ، ومكان الالفاظ من الشعر ، ثم غاية الشعر

ولقد تصفحنا الرسالة فما كدنا نجري على أسطرها الأولى ، حتى تنبها الى أن هذه الرسالة جذيرة ان نخلو لها ، وننصت ، ونلتفت ، وان يكون تناولنا اياها مشغوعا بالاحترام الذى تتناول به كتب العلماء من أهل الغرب ، الذين يتقادون الافهام ، قسبر معهم في خضوع الطالب الصالح

لم ينح الاستاذ منحنى كثير من كتاب هذا الزمن الذين اتخذوا ضرباً من المقدمات المنقولة ، والوسائل المعروفة اذا أرادوا ان يتقدموا الى الناس بمجموع أشعارهم حتى لصرنا اذا جربنا على شيء مما يكتبون في هذا الموضوع لانهم يختلف عما سبق لنا قراءته فيه ، الا اختلاف اللفظ والاسلوب ، لمجزم عن ان يرسلوا بصريح الى أحماق المسائل . ومكان الاسرار من الامور . ليدركوا كتبها جبلاً بما هم في صده واستهانة بمن يقرأون

ولكن الاستاذ قد امتاز في رسالته هذه عن الشعر بأنه شاعر منطور . وناقد بصير . وطالب علم . يعرف قيمة العلم . اذا قرأ تشرب ما يقرأ — لذلك كانت الرسالة خاصة بالاستشهادات . والمقتبسات . واستاذ بقله طرق الابانة . اذا الف عرف كيف يبلغ . لذلك كان موضوعه على توشيح

دروبه بينا سهلاً ثم هو فوق كل ذلك مخلص . عظيم الشجاعة الادبية التى نحن أفرح ما نكون اليها في زمن كهذا كل باغم فيه صادق . وكل ناعب شاد ما أدعى لنفسه ذلك : قال حفظه الله في غاية الشعر

غاية الشعر

من يتدبر تاريخ الشعر لا يسهل لاسمه الا التفتن الى عنصر مكون له في كل دور من أدواره وصفة غالبية عليه في كل طور من أطواره وهي ما اسبه « الفكرة الدينية » فان كل شاعر في كل عصر نبىيه وطفله معاً . ومهما تكن أغايه مصبوغة بألوان عواطفه واحساساته وخيالاته فانه لا يزال لها هذه الغاية : السمو بقومه الى درجة من الفكر أعلى ومستوى من التصورات : قال سكوت : ان آلهة الشعر يتقيدون فيها بوجين تاريخ المستوحشين وشرائهم ودياناتهم ولذلك لانكاد نجد شعباً معها بلغ من استيعاشه وعجبته لا يعضى الى أغاني شعرائه وما تضمنت من أخبار آباءه وأجداده وشرائهم وعبادتهم واخلاقهم ومدح آلهتهم . وليس في في الارض من ينكر فعل الشعر وتأثيره الاخلاقي ولكن هذا التأثير اذا حلت به صار ما ذا اليس هو « الفكرة الدينية » ولستنا نغنى بالفكرة الدينية هذه الاديان التى جاء بها محمد وميسى وموسى وغيرهم وانما نغنى ان كل « فكرة » عليها مسحة من الصبغة الدينية التى هي قاعدة كل حقيقة تدفع الى تدبر اللانهاية تدبراً جديداً أو الى مظاهر جديدة في صلاتنا الاجتماعية فالحرية والمساواة والاخوة (وتلك شعار القرن المنصرم) ليست قوانين في شريعة العصر ولكنها لما كانت غايتها النهوض بفرض اجتماعي فلسفي نرى

ما يمنع من أن نسميها دينية . وليحذر القارئ من تضيق الخناق على مدلول الفاظنا ولا يتمجّل في تطبيقها إذ لا ريب أن الشاعر لا يسوق لك هذه « الفكرة » عارية الهيكل وقد لا يحسبها أو يدركها . ذلك سبيل الفيلسوف . وعلى أنا وإن كنا نستعمل لفظة « الفكرة » بأوسع معانيها العامة وكنا نلمي بهاروح المصير جلة إلا أنه لا نخفي عنا عناصرها المتضادة التي تتألف منها ولا ينبغي منا أنه قد لا نخفي القصيدة إلا بعض هذه العناصر ولكن ندع شرح ذلك وتبيينه لما نحن مودوده عليك بعد

ليس أظهر في تاريخ الشعر ولا الفت للنظر من علاقته بالدين ولقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة والآمال الحارة . قال الدكتور أولريكي في كلامه من شا كبير الأصل في الشعر وفي الدين واحد — وفي هذا دلالة على أنه الهى وأنه الهام ثلثاه » وانها لكذلك في جوهرها أيضاً وليس جنوح الشعر في عصور المدنية من غلظته المقدسة إلا في الظاهر لان غاية الدين وغاية الشعر كانتا ولا تزالان واحدة . وغاية الدين فيما نلم ليست العقيدة النظرية بل النتيجة السلبية أي السمو بالناس الى منزلة لا تبلغهم أباهم غرائزهم الساذجة وهواظهم الطفلية . وتلك لمبري غاية الشعر أيضاً ولكن من طريق الجمال . فالفرق بينهما ليس في الغاية ولكن في الوسيلة لان الشعر يظهر الروح من طريق المواقف والاحساسات لا بالصوم والصلاة وغيرها من مراسم العبادة . وقد يستعين الدين بالمواقف ولكنه أبداً يستعين بالعقل وبخطابه أكثر مما يخاطب المواقف .

وغاية الشعر أن يدخل في متناول الحس المواقف والمدرجات وكل ماله وجود في العقل . وإن يوقظ الحواس

الحامدة والمشار الراكدة . وإن يملأ القلب ويشعر النفس كل ما تستطيع الطبيعة البشرية أحياه وكل ماله قدرة على تحريكها وإثباتها . وأن يدرب المرء على الاستمتاع بتدبير عظمة الجلال والأبد والحق . وإن يمثل ذلك للاحاساس ويحضره لذهن . وإن يكشف لنا عن وجوه الألم والحزن والخطأ والأثم . وإن يبين القلب على تعرف الهول والفرح والسرور والهدوء . وإن يخفق بالروح على جناح الخيال ويقتنه بسحر عواطفه وغواظه . وأن يسد النقص في تجارب المرء وأن يثير فيه تلك المواقف التي تجعل حوادث الحياة شد تحريكاً له وتجهله أشد استمداداً لقبول المؤثرات على اختلاف أنواعها ودرجاتها . لأنه ليس بالإنسان حاجة الى تجريب الشخصي لتحرك فيه هذه المواقف . بل حسبه « ظاهر » التجريب الذي يهتد به الشعر . وإنما يستطيع لشعر أن يقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما يمثل للمرء لان كل حقيقة واقعة يجب أن تمثل في الرأي قبل أن يتعرفها الذهن أو تؤثر فيها الارادة . ومن أجل ذلك كان سواء على المرء أن تؤثر فيه الحقيقة الواقعة بالذات أو بآتي التأثير من طريق آخر كالصور والرموز التي تمثل صفات هذه الحقيقة . فإن في طاقة الانسان أن يصور لنفسه ما ليس له وجود حتى يعود وكأن له جسماً يحس ويلس . فبيان هند الانسان أن يؤثر فيه الشيء نفسه او مثاله لأنه يهرك فيه عوامل الفرح والحزن على كل حال وسواء كان الشيء حاضراً أم مثلاً في الخيال بصورته فإن الانسان لا يسه لا أن يحس حركات الغضب والبغض والرحمة والقلق والفرح والحب والاجلال والعجب والشرف والشهرة . وكأن هذه الرموز الشعرية القسان المترجم (كما يقول هوريس) عن الحقائق .

ولو ان الشاعر استطاع ان يقف عليها ويكشف عنها لصار
فيلسوفاً لا شاعراً »

من ثم نشأت الحاجة الى ان اكثر من شاعر واحد ليم
ايضاح الفكرة من جميع جهاتها وعلى كل وجوها . وهذا
أيضاً هو السر في كثرة المقلدين الذين يتعقبون آثار الشاعر
لانهم يمدون خواطرم واحساساتهم مترجمة لهم في كلامه
فيشابهونه ويحرون وراءه رافعين أصواتهم بمثل نداءه
وشبه آماله ومخاوفه

الفودفيل

من أنواع الكوميديا التي شاعت في مصر في هذه
الايام نوع يقال له (الفودفيل) . كان أول من استنبطه المثل
المقتدر والمعلم التمثيل الكبير عزيز أفندي عبد وقام بتمثيل
عدة روايات منه نقل أكثرها عن الفرنسية بلغة دارجة
حضرة الاديب أمين أفندي صدقي . من هذه الروايات
القطعة المسماة « خل بالك من اميل » والقطعة الاخيرة
« ياستي مأمشيش عريانه »

والفودفيل كلمة مركبة مصحفة من فودي فير أي
وادي فير . وفيه هذه (محل التصحيف) قرية من قرى
نورمانديا من شمال فرنسا ، كان أهلها يتفننون ، فهابتفنون ،
بمقطوعات من الشعر قصيرة التفعيل ، تشتمل على نهكم
وسخرية وزرابة بالناس ، على نحو مايقوله المروفوت
اليوم في مصر بالادبائية : وقد انشتر هذا الصنف من
الشعر في فرنسا ولها الشعراء نحو زمانا طويلاً حتى تسرب
الى المراسح ، واختلط بالكوميديا الخالصة . المعروفة عندنا
بكوميديا القرون الوسطى . وكانت اذ ذاك تقليداً لمازل
اليونان . فلكي يميزوا هذا الصنف الجديد « المعلم »

قال هجل : « حتى الدموع على الاحزان أعوان .
وحنى رموزها فيها للشجي سلوان . لان الانسان اذا
كظه الحزن تلبس مظهراً لذلك الألم الباطن . ولكن
المبارة عن هذه الاحساسات بالالفاظ والصور والألحان
اوقع في القلب والطف في النفس واروح للصدر . ولقد
فطن القدماء الى نفع ذلك فكانوا يقيسون المآثم فيأمل
الحزن مظهره ويرى الحزين غيره بنطق بلسان كذبه . وبجعله
كثرة ما يسمع وترديد ذكر ما يفعج على التفكير فيه .
فبروح عنه ذلك وبمسح اعشار قلبه بيد السلوان ولذلك
كانت غزارة الدمع ووفرة النطق وسيلة لاطراح اعباء
المسوم من عائق الشجي والترفيه عن القلب المثقل بالاجاع »
ولا يجهل احد فيحسب أن الدين والفلسفة والشعر
شيء واحد . فانها على اتصال ما بيننا واحكام رابطتهما .
لكل منها مظاهر خاصة . ولكنها جميعاً على اختلاف
مظاهرها ومناهجها تمثل « وجوه الفكرة » في كل عصر .
قال ريتير « لو كان لدين دقة العلم لما عاد ديناً ولصار
فلسفة . الاصل في الدين الوحي والالهام لا التدقيق والتقريب
أما الفلسفة فانها تستقي عقائدها من موارد العقل المخاثر
النح « وقال كوزان « كل عصر من عصور المدنية تطلب
عليه (فكرة) حيوية صيقة غامضة ولكنها أبدأ فحاول
أن تتكشف للناس في مظاهر حياتهم وفي قوانينهم وآدابهم
ودبائهم . وتلك هي وسائلها المترجمة عنها » وقال جوفروي
في الفرق بين الشعر والفلسفة « الشاعر يترجم في الاغاني
عن مواطن العصر واحساسه بالخبر والجمال والحق . وهو
بمهر هامجيش بصور الجماعة من الخواطر الفاضلة ولكنه
يستطيع أن يوضحها لانه أحس منهم ولكنه ليس اقدر
على تفهيمها . وما يتنهم هذه الخواطر الفاضلة الا الفلاسفة

بالفودفيل اطلقوا عليه اسم « كوميديا مع فودفيل » ثم جرى الزمان فاقصر على فودفيل وحدها

ومن امتازوا بتأليف هذا النوع المغم بالمقطوعات الهزلية الغنائية من شعراء فرنسا : دسوجيه . وسكريب . ولايش . فلما بطل هذا النوع ، لم يطل اسمه معه ، بل ظل يطلق على كل أنواع الكوميديا الخفيفة المبنية على شيء . « غليظ » الموضوع

هذا ما اورده لاروس . ولا تفسير عندي لكلمة « غليظ » الا بما يجد الشاهد في روايات الفودفيل التي نقل الينا بعضها من مشاهد قيادة الوالد ابنته ، وظهور رجل او امرأة في فراش واحد ، يهب أحدهما يسأل الثاني عما جرى وغير ذلك من القباح ، فان قبل لبس كل الفودفيل كذلك ، بل منه ما هو خلق سليم ليس فيه من تلك المشاهد شيء ، قلنا هذا هو الكوميديا الحقيقية الصريحة . ولا يصح ان يطلق عليه اسم فودفيل فان كان بعض الفرنسيين قد أطلقوا اليوم عليه هذا الاسم خطأ ، ليس بالاول في تاريخ اطلاق اللفظ كما رأيت وان كنا مخطئين في هذا التحديد اذ جعلنا الفودفيل مقصورا على روايات الخنا ، قلنا لماذا قدم الينا عز بز أفندي جدي صنف الخنا منها دون الصنف الثاني . على انه ان كان الفودفيل يشمل النوعين فلنا من النوع السليم تشكلم ، وانما نمنى بروايات الصنف الاول ، من الفودفيل . فاذا قلنا بنساده ، كنا لانمى إلا هذا الصنف وعليه فلا يتدرع انصاره ، بسلامة الثاني . ولا يظنوا انهم ناجون . على انا لا زال على رأينا من أن الفودفيل لا يقصد منه الا رواية الموضوع « الغليظ » كما فسرناه

نحن لانجهل ضرورة حرية المسرح ، ولكن الحرية كالسجاد . فائدته التغذية والتقوية سواء أكلن النبات ضاراً

أم نافعاً فالواجب اخذ ان يرى معه وجه الفائدة منه

بقى علينا أن نعرف هل الفودفيل نافع أو غير ذلك احسب بعض أنصار الفودفيل وراء الدعوى بان فرنسا وهي أم المدنية لم نجد فيه شيئاً فهي لا تمنع في إبرازه على المراسح ولست ممن يرون في مثل هذا القول دافعاً . لان لنا آداباً غير آداب فرنسا ومرفاً غير مرفها . ولئن صح ان يحتج بذلك اصح أن يكون لنا معرض تظهر فيه النساء عاريات كالفانيل تبدو عورتهم لتناظرين كما يشاهد الزائر في القاعة المظلمة من المولان روج في فرنسا . وكما حدث هنا منذ عامين . ثم يدفع انتقاد المنتقد بان الأمر مباح في فرنسا أم المدنية فالواجب على مصر الخفية أن تتقبله صاغرة اكلاً . لا يجب ان تتقبله صاغرين . فان للمدينة وجهاً آخر لا يقل شأناً عن السادية التي فاقنا فيها فرنسا . ذلك وجه الفضيلة ولنا نحن المصريين أقل رهياً لها . وما ينبغي لنا

أنما نسمح به فرنسا على ما أظن من وجهة مافيه من بواحت ادخال المسرة على النفس . كما يسبحون بالكوميديا الموسيقية وما يسمونه رفيو . أي المعارض المسرحية . لامن حيث أنه صنف من أصناف الدرام التي تستفيد منها الامة في حياتها الأدبية . ولذلك فالكتاب اذ رأوا تكاليف مدبري الاجواق على اجتذاب الناس بواسطه واغرقوا فيه ضجوا ولفبوا . ولست بمورد كل ما قالوا وانما اكتفى بالإشارة الى ان سرسبه وفاجبه وهما من أكبر النقاد عندهم بريانه فسقاً كبيراً . وأي دليل على صدق ذلك أكبر من ان انجلتوا ففسها تلك الدولة العريقة في المدنية . تلك الامة التي لم تعرف لفرنسا حربة الشعب إلا منها . لا يبيح تمثيل اضراب باستي ماتميش عريانه . وخلي بالك من أميبيل . أجل ان بعض نهار المراسح اعتراضات كثيرة على الفودد شميرين

الرقب على الروايات . ولكنها اعتراضات لم يعبأ بها لأنه
بمقدان في تمثيل مثل هذه الدعارات اسوأ الاثر في النفوس أقله
نهب من مشهدها على النفس ولا ينفى من علماء البسيكولوجيا
ما في ذلك من تقريب مسافة ما بين الخيال والحقيقة
ولقد حاكمت محاكم أنجلترا مغنياً من أهل دور
الموسيقى الشبيهة بالكورسال على ورود شيء مما لا يليق أن
نسمعه الآذان في غضون مقطوعة الهزلية التي كان يلقيها
وكان حكمها تغريم الرجل خمس جنيهات (راجع تقويم
التمثيل الانكليزي ص ٢١٥ سنة ١٩١٦)

وقال السير ارثر جونس المؤلف الانكليزي المشهور في
كتابه اساس النياترو الاهل : ليس أدل على أخلاق الامة
من نوع ما يمثل فيها . وعليه فكل ما تنفضي له العذراء حياة
جدبر أن تضرب على يد ممثله . وليس يليق بكرامة الامة
الانجليزية ان تسمح بمثل ما يسمح به غيرها . وليس معنى
القول اني احرم على الكاتب الأثام بالشيء : الحشن
ولكن اذا لم يكن منه بد فليكن باللباقة والحكمة والاخفاء
التي نعهدا في التوراة . وفي شكبير . وأدب كل اديب
كبير : فاذا كان هذا شأن أنجلترا وهي أقرب بفرنسالة .
فكيف يكون شأن مصر الشرقية الاسلامية

لقد كان لنا أن نطلب الى عزيز أفندي ان يعني
بتمثيل الفودفيل المصري . وحوادث رواياته كثيرة . حتى
لأنحق روح الحرية اللازمة للمرح . ولكن أساس الفودفيل
شيء من الحنا . فهو شر على كل حال . ولا عبرة برجاه
الآنسات ان لا يحضرن تمثيله . فان ما تنفضي له الآنسات
جدبران ينفضي له كل ذي حياة . ونحن نفي ان نبني أساس
مرسحنا على دعائم صحيحة فاضلة . ولو أننا ان يكون
لهذا الفود قبل دخل فيه لكان فيه القضاء على مجهودات
الادباء . فاتهم لا يمكن ان يجلبوا الجمهور حولهم بكل
ما اوتوه من قوة البيان . كما يجلبه الكاتب الفودفيل
وهو لا يتكلف الا عرض صورة عادية . ولا سجا على
جمهور لجهورنا .

اجل انه لا سبيل لمن يمثل الكوميديا الجديدة . ان
يحسنها . افضل من طريق الفودفيل ولكن لا يصح ان
يكون ذلك على حساب الامة في أدبها . وفي آمالها انما
نهل التمثيل لانه يحسن على تربية الامة . تستمد منه ادباً
وعلماً . فاذا اقلب الحال . فاذا هو عايت بالادب . عايت
بالفنه . عايت حتى باللغة الدارجة كما هو المشاهد في ساجه
أسلوب الرواية فلا كان الفودفيل ولا كان التمثيل .



ادارة المجلة : عصر الجديده

الآداب الممثلة

مجلة شهرية مصورة

تحتلها عدة أجزاء

غرضها استقلال التمثيل المصري

الجزء الثاني — مايو سنة ١٩١٦

الاشتراك ٢٠ قرناً كل عام

قلب المرأة

رواية عصرية افريقية الاشخاص : الفها الاستاذ لطفي افندي جمعه فيها يدل عليها اسمها من الموضوع وكأني بها حادثة شهدا اولاً بسا ايام كان يدرس القانون باور وبا لولا ما هالك من اعراض لانحطتها الحقيقة المنطقية . موضوع الرواية : ان المرأة مويلف شمت عشرة زوجها الطيب الرخو الضيف فحجته وأخذت تحصل لذنها كما شاء لها الهوى . ورأت في فنى ابطال اسم لورنزو كان يتعلم الطب في سويسرا معنى من معاني الرجولة التي تشبهها فصلت على اقتناصه بمونة قواد لها فاقنته . وعاش معها مدة طويلة ثم جاءه خبر موت والدته التي كانت تنفق عليه وهو في سويسرا وعلى أخواته اللاتي في ايطاليا فاضطرا إلى العودة . فلما سافر نظرت المرأة الى غيره فلم يطمعها منها من نفسه فنظرت الى قوادها تطلب اليه ان يعيش معها عيشة الزوجية كما كان لورنزو فلم ير ان يجاريها في هواها الا الى حد ما ثم عاد اليها لورنزو فاخبت عنه لانها كانت قد نسيت . وزوجها في اثناء ذلك بترودها عليها يطلب اليها العودة الى معيشة الزوجة غاضاً طرفه عن فسقها الماضي (الذي سبب له الهم والتكدد والسكر والقمار والشيخوخة كما قيل لنا مع انه لم يكن الا في الاربعين في العمر) وهي في الثامنة عشرة يوم اقترنا (وهي تأتي ثم وجدناها انصرفت عندما جاءها خبر موت ولدها في ساعة اجتمع فيها زوجها الذي لا تحبه ولو رنزو عاشقها الذي شتمه وبرنار الذي ارادت ان تقتنصه ككلورنزو . والقواد الذي جاء لها بلورنزو .. حادثة ازاد الكاتب أن يمثلها بصورة من صور حياة المرأة الشهوية وان كانت المرأة التي من هذا القبيل لا تتحرر في النهاية لموت ابنها (الذي اهداه المولف عنها بلا داع في مدرسة يوجد امثالها بجوار امه . او لحية امها من رجل امثاله في الارض كثيرون

ما دامت ساقطة لاتبها من الرجل فضيلته الا اذا كانت نوبة الفضيلة قد عادت اليها وهذا ما لا نظن لانها كانت قريبة من زوجها ولو ارادت عيش الفضيلة لا ستغفرت وعادت اليه ولكن مهما يكن من القول فسواء كان انتحار هذه المرأة الفاسقة طبعياً او غير طبعي فانه ما كان يلقى بالمولف ان يسمي الرواية بهذا العنوان المطلق « قلب المرأة » لان النساء لسن كذلك جميعاً وارى في التسمية قدحاً في اعراض الغالية الكبرى من امهاتنا واخواتنا . وليت الاستاذ نكر العنوان فقال « قلب امرأة » لا قلب جنس المرأة اما أنا قرأني انه اذا كان المراد بالمرأة مويلف ضرب المثل بها في قلة الوفاء والخيانة فان اركان المثل ناقصة جداً فضلاً عن ان المولف نسي ان يحبب الناس في الزوج المجهور حتى يكون عطفهم عليه وسيلة لفت المرأة بمعنى انه كان يجب أن يجعل الزوج في الخامسة والمشرين مثلاً لاف الاربعين ، حسن الحلقة قوياً كريماً وغير ذلك مما يستطاع ان يعزى اليه لاظهار الفرق بين الفضيلة والرذيلة على النفس حتى يبدو غطل المرأة عياناً وقبح رأيها بيانا . اما وقد اورده عجزاً قبيح الصورة دخوا راضياً بما مضى من تاريخ امراته التي اعطته من الزنا ولدا وهو عالم بذلك ، سكبرا فهذا مما جعلني اسع بعض ظرفاء الحاضر بن يقول « لو كان هذا زوجي لفتحت بيت سر » نعم أن المولف عزاً كل هذه العيوب (على لسان الرجل) الى سوء ما فعلت به المرأة ، ولكن هذا الكلام قليل الاثر في نفس المشاهد . لأنه لا يرى ان المرأة مشولة عن عيوب زوجها وأن كانت هي سيئاً لها . لانه كان يجب ان يمنحها من البعث بكرامته والمرأة لا يمكن ان تعد نفسها مشولة عن جرمها حتى يصح أن يقال انها فرطت في هذه المسئولية أيضاً اذ الفطرة الانسانية

بحيث نجعل الانسان ينسى ما فعل من سوء . ولا سيما فيما
كان ممنوعاً من الامور ، كامر افساد هذا الزوج بهجره
فلن كانت قد سببت له هذا الامر فانها لا تعرف بها
ولا بهما ، وانما هي ككل انسان لا يريد الا مرضاً
لشهوته . وقد قدت شهوتها في رجلها فلا غرو اذا التمسها
في سواء : شيء فطري . امر كهذا كان يجب ان يلتفت
اليه المؤلف حتى لا تهدم روايته من هذه الوجهة والا فليته
سسى روايته « فساد الزوجة » : حتى يكون للرواية موضوع
يعقل نوعاً ما فاننا لا نرى زوجاً كذلك الا جذراً بافساد
زوجة كذلك وفي الناس من يرى هذه المرأة بريئة لا
ذنب لها وكانى بلورنزو نفسه معزى الرواية الحكيم
العاقل ذى اللحية التي جعلت على المسرح دليلاً على الفيلسوف
راضياً عن هذه المرأة مقراً منها باتهامصية في مقت زوجها
الذى جاءنا على المسرح قائماً رأينا عاشقاً لها مع علمه بأنها
ذات زوج وذات ولد وهو رجل عاقل بشهادة المؤلف
ولكننا نصرف النظر عن الاستشهاد بحكمة بلورنزو لانا
نرى من أقواله وأفعاله في الرواية انه مجنون لا عاقل كما
يقول المؤلف ولا شهادة لمجنون . وانما أردنا أن نبين أن
الصورة التي ارتضاها المؤلف لموضع هواه (موبلف) مكذوبة
عليها ، مزورة علينا
ودليلنا على فساد عقل بلورنزو الذي قال المؤلف انه
عنوان الكمال وقدمه لنا بأنه « يحب بعقله » وانه فيلسوف
يتطلب الحكمة من حبه ما يأتي :
(أولاً) ان عقله لم يهده الى أن المرأة الساقطة الخائنة
زوجها غير جذيرة بالحب العقل وكان يجب عليه من جهة أخرى
ان يعرف أن لا وفاء للمرأة الخائنة لزوجها : وانه لا حق
عليه في التمس عليها كما فعل اذا هي شته بعد سنين ولا
سيما بعد اذ آذنها بأنه مفارق فراقاً لالتقاء بعده

(ثانياً) انه كان يؤمن بقراءة البخت والمستقبل
حتى لقد بنى حياته وسلوكه مع مشوقته ومستقبله جميعاً
والرواية كلها على نبوءة امرأة نورية حقيرة حقق لها نبوءتها
كلها . والعاقل جذير ان يفهم ان النورية كاذبة ولو صدقت
(ثالثاً) ان هذا الطالب عرف هذه المرأة وولدها
في السنين من العمر وظل معها حتى اصبح ابنها يحفظ جدول
الضرب ويتكلم كلام اهل الرشد البالغين فلماذا لم ينته هذا
الطالب من الدرس بعد كل هذه المدة ؟
ليست هذه مظاهر رجل يحب بعقله ولا بعقله ولا
بقلته بل انما هي علام حجب بطن حفيظ مضطرب
الاسلوب ، كان بلورنزو فيه مخادعاً مكارراً : بدليل اختلاعه
مع المرأة خلوة صحيحة اول لقاء .
ثم اني لا افهم كيف يكون هذا الحب العقلي الالهيه
والله الا ان يكون كما مشق ابن الفارض :
ولست أعلن بلورنزو بخلوته لصحبة ، وازهاره السخيفة
التي قدمها يوم قالت له « ابعدي عني ياسيدي » كان على
حد قول ابن الفارض « زدي بفرط الحب فيك نهيرواً »
مثلاً . لم أجده في الرواية شخصاً صحيحاً الا القوادى امرأة
الاحصاني الذي كانت تلومه على البالغات في الاحصاء
فتوب عنا في الاحتجاج على وجود الشخص ذاته في الرواية
فاما فتاة النشدق والخادم والمخادمة والكل « كلبلة »
قد كان مشتتاً مزوراً على الناس لا أثر لصواب إرأى فيه
ولو أن بلورنزو أبا الذقن . ابا البطن الدهمي في الحب .
الدهمي حتى في الكذب . قد اشهر آخر الرواية كما كان
يجب أن كانت دعواه صادقة ، بدلا من تلك المرأة المسكية
التي أساء اليها القدر والمؤلف . ومن الرواية التي قدمها لنا
لحف اسفنا شيئاً ما . ولكن ما كل ما يتنى المرء يدركه .

وثائق من النقد الغربى الحديث

مختارات من نقد و. ه. أودن

ترجمة : ماهر شفيق فريد

- ١ - مشكلات التربية (١٩٣٢)
 - ٢ - الثقافة والبيئة (١٩٣٣)
 - ٣ - كتاب تالبوت (١٩٣٣)
 - ٤ - ت. أ. لورنس (١٩٣٤)
 - ٥ - الدراما (١٩٣٥)
 - ٦ - المغلولون والأحرار (١٩٣٥)
 - ٧ - الفيلم التسجيلي (١٩٣٦)
 - ٨ - علم النفس والنقد (١٩٣٦)
 - ٩ - قصائد الحرية (١٩٣٨)
 - ١٠ - هاوسمان (١٩٣٨)
 - ١١ - ديمقراطى عظيم : ثولتير (١٩٣٩)
 - ١٢ - مقالات مختارة : إليوت (١٩٥٣)
 - ١٣ - لوى ماكيس (١٩٦٤)
 - ١٤ - إليوت : تحية (١٩٦٥)
 - ١٥ - كلمة تمهيدية : الخطاب (١٩٦٦)
 - ١٦ - كلمة تمهيدية : بيلوجرافيا
- تسع قصائد :
- ١ - القصة البوليسية (١٩٣٦)
 - ٢ - أ. إ. هاوسمان (١٩٣٨)
 - ٣ - الروائي (١٩٣٨)
 - ٤ - رنبو (١٩٣٨)
 - ٥ - إدوارد لير (١٩٣٩)
 - ٦ - ماثيو أرنولد (١٩٣٩)
 - ٧ - ثولتير فى قرن (١٩٣٩)
 - ٨ - مونتيفي (١٩٤٠)
 - ٩ - شكر (١٩٧٣)

مشكلات التربية

[نشرت في ذا نيومستمان، ١٥ أكتوبر ١٩٣٢]

التربية والنظام الاجتماعي . تأليف: برتراند رسل .

المتزايدة للبورجوازية تكمن في تطلبتها إسلاماً للذات من أولئك الأفراد المعزولين الذين يشعرون بأنهم وجدانيا ضائعون . ألا يتدبر مستر رسل قط إمكانية أن يكون حب الاستطلاع الذهني عصابياً ، ونعني أيضاً لأولئك المعزولين عن جماعة اجتماعية ، أو جاعلين جنسياً ، أو ضعاف بدنياً ؟

وهو في معالجته للجنس والدين يكره ليس فقط النوع الخاطئ ، من اللغز وإنما أي لغز وكل ما لا يمكن رده إلى أبعاد عقلانية ، أو معرفة أنبوية الاختيار . المعرفة عنده قادرة على أن تنقل العاشق والمعبود . وكل ما ليس قابلاً للفهم « وجدان صبيان » . والمشكلة هي أن مستر رسل يأبى أن يقر بأن طبيعة الإنسان ثنائية ، وأن كل قسم منه له تصوره الخاص للعدالة والأخلاق . فالإنسان ، بطبيعته العاطفية ، يريد السيادة ، وأن يعيش في علاقة سلطة مع الآخرين ، وأن يطاع ويأمر ، وأن يحتال ويتبخر . إنه يرغب في اللغز والمجد . وهو ، بطبيعته ، الدهنية لا يأبه لأي من هذه الأشياء ، بل يريد أن يعرف وأن يكون رفيقاً ، يشعر بأن طبيعته العاطفية الأخرى خفية وقاسية .

ومناهج التربية الليبرالية أفضل للثانية ، أما أن تكون مرغوبةً للأولى إرضاء المناهج القديمة ، بكل هيوبها الخطيرة ، فأمر أدهى للشك . إن الليبراليين الذين من طراز مستر رسل يكرهون الأرستقراطية ، وهم خليقون أن يحملوا حملها البيروقراطية ، لأنهم يكرهون السلطة الشخصية ، إذ إنها كثيراً ما تكون قاسية . والخطر — برغم ذلك — يتمثل في أن الإنسان ، إن قضى هل السلطة ، غداً فذراً ناصلاً ، وصار المجتمع مجموعة من أناس بلا عمل ، يعيشون على استثمارات ، وتحكمهم لجنة مراقبة عقلية . بدلاً من الإرهاب ، سيجي المرهب روحياً .

والتربية — مهما أدعت — لا تستطيع أن تصنع شيئاً للفرد ؛ فهي اجتماعية دائماً . إن نحو الفرد لا يمكن تخطينه ؛ وإنما هو حصيلة علاقات مفعمة بالمعاطفة (ومن هنا كانت أهمية الأسرة . إن كل النفقات الموجهة إليها هائلة ، ومع ذلك فنحن — كما يقر مستر رسل بشجاعة — لا نستطيع أن نتصور العالم بدونها) . وهذه الصلاقات توجد في ظل أي مجتمع أو نظام تربوي . لم يكن دين كرويونكسين لـ Corps des pages أقل من دينه لأي شيء آخر .

وفشل التربية الحديثة لا يكمن في انتباهها إلى حاجات الفرد ، ولا في مناهجها ، ولا حتى في الأفكار المعنوية التي تبشر بها ، وإنما في الحقيقة الماثلة في أنه ما من أحد يؤمن حقيقة مجتمعنا الذي ندرّب أطفالنا من أجله . إن كل الكتب — وهذا أحدها — التي تعين هل جعل الناس واعين بهذا الافتقار إلى الإيمان قيمةً وجديرة بالقراءة .

هذا الكتاب دعابة ممتازة . ومستر رسل — كأغلب الدهاة — بارع في تبين نقاط الضعف النفسية لدى خصومه ، ولكنه يعمى أحياناً عنها في نفسه . إن كتابه مليء بأشياء قيمة :

« يؤكد المحافظون والإمبرياليون على الوراثة ، لأنهم يتمنون إلى الجنس الأبيض ، ولكنهم أقرب إلى أن يكونوا بلا تربية وتعليم . ويؤكد الراديكاليون على التربية ، لأنها ديمقراطية بالإمكان . . .

« يملك ساكن المدن بدلاً « من الوطنية » عاطفة صناعية إلى حد كبير ، هي — إلى حد كبير — نتاج لتربيته وصحفه . »

« قد جنح المربون التقدميون . . . إلى توليد شعور بأهمية الذات في الطفل ، وإلى جملة يشعر بأنه أرستقراطي صغير ، على الراشدين أن يخدموه . »

وفصله بأكمله الذي أداره على الشعور الطبقي في التربية يبين أن مستر رسل ناقد لامح ، من وجهة نظر ذهنية . ذلك لأنه داعية إلى حب الاستطلاع المنزه عن الغرض ، وتشجيع البحث العضلات . وثمة ما يفرى المرء بأن يشعر أن ذلك هو كل ما يأبه له حقيقة ، وأن دافعه الوحيد إلى النفور من الظلم هو أنه يجعل البحث شاقاً . ولئن قُدر لما ركسية قطعية غالباً أن تحمل عمل المسيحية ، لكانت عائقاً في سبيل التقدم العلمي في مثل ضخامة عائق المسيحية .

وهو يؤيد وجود طبقة حاكمة ، ولكن على أن تكون طبقة من الأولاد الشطار الذين يربون بمعزل عن غيرهم . وكما أن الجزء المعرفي من الإنسان هو أساس امتياز ، فإن الخطيئة القاتلة الوحيدة هي ألا تكون منفتحاً للنقاش ، أو أن تعلم عقائد لا سبيل إلى إثباتها ذهنياً .

وإنه لغريب أن ينجذب مستر رسل إلى الشيوعية ، لأنه لا يوحى بأنه يميل إلى حياة الجماعة كثيراً . إن الحضور الفيزيقي للآخرين يعوق التفكير ، وهو خليق أن يكره ذلك . وهو يقول مصيباً إن « العلم قد غير من تقنيتنا إلى الحد الذي يجعل من العالم وحدة اقتصادية واحدة » ، ولكنه يفضل أن يقول إن هذا لا صلة له بالوحدة السيكلوجية ، ولا يبين أن القومية تفضل لا لأن الأمة جماعة أصغر من اللازم ، وإنما لأنها أكبر من اللازم . وإنه ليكون صلفاً وادعاءً متى أن انظاهرة بأن أعرف رأى البروليتاريا في الشيوعية ، بيد أن جاذبيتها

الثقافة والبيئة

تأليف: ف. ر. ليفيز ودنيس تومسون

كيف نعلم القراءة ؟

تأليف: ف. ر. ليفيز

كم من الأطفال كان لليدي مكبث ؟

تأليف: ل. ت. نايتس

[نشرت في مجلة ذا تونيث سنثري، مايو ١٩٣٣]

من هو المثقف عالى الجبهة ؟ هو امرؤ ليس سلبيا إزاء خبرته وإنما يحاول أن ينظمها ويفسرها ويغيرها ؛ هو فى الحقيقة - امرؤ يحاول أن يؤثر فى تاريخه ؛ إن رجلا يناضل لينجو بحياته فى قلب الماء يكون لحظتها مثقفاً عالى الجبهة . والعامل الحاسم هو صراع بين الشخص وبيئته ؛ فأغلب الناس الذين يدعون عادة مثقفين حالى الجباه إما كانت طغرتهم ومراهقتهم غير سميده ، أو هم يعانون من نقص جسمانى . إن مستر ليفيز ومستر تومسون ومستر نايتس ومستر باوند وكاتب هذه المراجعة وقارئها مثقفون عالو الجباه ؛ وهذه الكتب دعوة إلى خلق المزيد منهم .

وأظنها مصيبة فى ذلك . فنحن نعيش فى عصر يتوافق فيه سقوط كل المعايير السابقة مع اكتمال تقنية التوزيع المركزى للأفكار . إن نوعاً من الثورة أمر محتوم ، يعادل ذلك حتمية أن تفرضه - من فوق - أقلية . وعلى ذلك فإنه إذا أريد للنتيجة ألا تعتمد على أهل صوت ، وإذا أريد للأغلبية أن يكون لها أدنى رأى فى مستقبلها ، فإنها ينبغي أن تكون أكثر نقدية مما هو ضرورى فى مرحلة شو مستقيم .

إن هذه الكتب الثلاثة معنية جميعها بالتعليم المدرسى . كم من الأطفال كان لليدي مكبث ؟ هجوم على اللغو المائل فى أغلب عمليات تدريس شكسبير ؛ العمليات التى تركز على الشخص والحبكة وتغفل الشعر . وكيف نعلم القراءة ؟ يطالب بتدريب على تقنية القراءة النقدية . والثقافة والبيئة كتاب تطبيعى لمساعدة الأطفال على هزيمة اندعابة من كل نوع ، وذلك يجعلهم مدركين أى الأضرار التى يضغط عليها .

والكتب الثلاثة جيدة جميعها ، سوف يقرأها قراءة جادة - فيها أمل - كل معلمى المدارس . والثقافة والبيئة ، بصورة خاصة ، كتاب ممتاز لأنه يقدم أوراق امتحانات . إن المدرسين عادة يعملون عملاً شاقاً . وعلى حين يوافقون على أهمية هذا النوع من الإرشاد فإنهم إما أن يكونوا أشد انشغالاً أو أكثر إرهاقاً من أن يعيدوه بأنفسهم .

كذلك أميل إلى الظن بأن الإعلان ميدان أفضل لمثل هذا العمل من الأدب ؛ فهذه هذا العمل - كهدف التحليل النفسى - تدميرى فى المحل الأول ؛ إنه بعثرة رد فعل عن طريق الوعى به . إن الإعلان والآلات جزء من البيئة التى يكون الأدب رد فعل بإزائها ، وأولئك سر عود نقدياً ببشهم وبأنفسهم خليقون أن يكونوا ساقدين لما يفرعون ، وليسوا غير ذلك . وأظن أنه من المشكوك فيه بدرجة بالغة أن يكون أى تدريب مباشر للحساسية الأدبية أمراً ممكناً .

إن تعليمنا قائم على الكتب أكثر مما ينبغي . فأعطاء الأطفال آيات أدبية يقرءونها - أى رد فعل عقول راشدة استثنائية إزاء خبرات واسعة - إغراب . إن الولد فى المدرسة يظل منفصلاً عن وسائل

الإنتاج ؛ عن كسب العيش . وإنه لمحال أن نصنع الكثير ، ولكنى أعتقد أن أكثر مناهج تدريس الأدب الإنجليزى للأطفال إرضاء ، فى الوقت الحاضر ، هى من خلال ببشهم وأفعالهم فيها ؛ فمثلاً إذا كانوا سيقروا أو سيكتبون عن نشر الخشب ، فإنه ينبغي أن ينشروا شيئاً منه أولاً . ينبغي أن يمثلوا كثيراً ، إن أمكن ، وأن تكون هناك فصول للحركة تحت إشراف معلم الإنجليزى ، مع الإقلال من الكلام جداً .

وتنضم هذه الكتب جميعها السؤال الأكثر عمومية : « ماذا نفعل ؟ » برغم أنها جميعها - ربما عن قصد - تجنب تقريره أو الإجابة عنه ، بصورة خاصة . إن الإنتاج الجماهيرى ، والإعلان ، والطلاق بين العمل العقل واليدوى ، وقصص المجلات ، وإساءة استخدام الفراغ ، كلها أعراض لمجتمع ناهى ، ولا سبيل لمعالجتها علاجاً نهائياً إلا بالانتباه إلى العلة . تستطيع أن تكبت أحد الأعراض ، ولكن النتيجة الوحيدة لذلك هى أن تخلق عرضاً آخر ، بمثل ما يمكنك أن تحيل لصاً إلى مصاب بالصرع . إن الآراء عن العلة والعلاج جميعاً تختلف ، ولكن واجب الفاحص هو أن يقرر رأيه ، وكذلك - إن أمكن - المجموعة الأكثر أهمية من الآراء المعارضة . إن الوعى يلوح دائماً غير ملوث بموضوعه ، وخطر المناهج المدافع عنها فى هذه الكتب هو أن تجعل الناقه مفتونة بمرصه ، وأن تمكن الأقلية المشوشة من استمداد رضاء ذهنى من تأمل عملية الاضمحلال ، وهى العملية التى تشعر الأقلية - نتيجة لطبيعة الوعى ذاته - أنها معزولة عنها ، حتى لتفقد الإرادة والقدرة على اعتقالها .

كتاب تالبوت . تأليف : ثوليت كليفون

[نشرت فى مجلة ذا كرايتريون ، أكتوبر ١٩٣٣]

ربما لم يكن من شأن كاتب المراجعات أن ينقد الغلاف الواقعى للكتاب ، ولكنى أشعر أنى ملزم أن أقول إنه فى هذه الحالة قد كادت الملحوظات الواردة على الغلاف أن تدفع قارئاً إلى الرضى بالكتاب فى المدفأة . إن كتاب تالبوت أشد امتيازاً من أن يحتاج إلى هبة تفوح برائحة شر الملامح فى صحافة الأحاد .

إنه لمعير أن تقول عنه أكثر من أن توصى كل إنسان بأن يقرأه ويحكم بنفسه . إنه سيرة زوج كتبها زوجة أحبته ؛ رجل من أسرة هريفة تمكنه ثروته من أن يحقق كل خيالاته فى عالم الفعل ، بقلم امرأة أنجيل أنها لم تقرأ سوى القليل إلى جانب هوميروس ودانتى وشكسبير . كان كلا الزوجين رومياً كاثوليكياً نقياً .

قال هنرى جيمز ذات مرة ، فى ثانيا مراجعته عدداً من الروايات : « أجل ، إن ظروف التشويق موجودة ، ولكن أين التشويق ذاته ؟ » . ما كان أسهل أن يصدق ذلك على كتاب كهذا . إن سير المستكشفين ليست بالضرورة شائقة ؛ فإن سجلات الأحاسيس الفيزيقية يمكن أن تكون عملة كاذبة تحليل للحالات العقلية . وكتاب تالبوت كتاب عظيم لا لأنه مضى إلى فركهويانكسك ، أبعد مكان فى العالم ، وإنما لأن ليدى كليفون كانت خليقة أن تجد مغامراته على القدر نفسه من التشويق لو أنه مضى [بدلا من ذلك] إلى ويجان .

هذا الكتاب لن يخبر ذلك الحس بالمجد الذي يملك الفن العظيم امتياز
تقديمه .

ت . أ . لورنس . تأليف : ب . ه . ليدل هارت

[نشرت في مجلة ناو آند ذن ، ربيع ١٩٣٤]

لئن لم تقل هذه المقالة سوى أقل القليل عن كتاب الكاتب ليدل هارت ، فذلك لأنه قد قدم مادته على نحو واضح ومقنع إلى حد ينسى القارئ كل شيء عنه . وإذا استثنينا « أحمدة » [الحكمة] السبعة ، الذي كاد يصير أسطورياً ، فإنه ليس ثمة وصف لحملة الجزيرة العربية خير من وصفه ، ولا تصوير للورنس أكثر حيوية من تصويره ، ولا من المحتمل أن يجيء أحد بما هو أفضل .

وعندما أفكر في لورنس ، أتذكر قصتين : الأولى هي قصة تورجنيف المسماة « شخصية مستميتة » ، وبصفة خاصة حادثة البطل الذي نجده جالساً في خان ، واضعاً أمامه بطاقة تقول : « أيما امرئ راغب في ضرب نبيل على أنفه ، له أن يفعل ذلك لقاء روبلين » ، وكيف أنه أوشك على قتل رجل حاول أن يضربه مرتين لقاء ماله . والثانية ، وقد قرأتها فيما أعتقد في كتاب مكذوب جال علم نفس اللا سواء ، كانت قول رجل بعد أن ذبح حلق زوجته وأطفاله : « كلا ، لست الرجل القوي حقاً . إن الرجل القوي حقاً يسترخى في المشارب ولا يفعل شيئاً البتة » .

وهندي أن حياة لورنس البهيمية تصور تحول الرجل الضعيف حقاً إلى الرجل القوي حقاً ، ورد على سؤال : « كيف يمكن للإنسان الواهي بذاته أن يخلص ؟ » . ويلوح أن درسه هو : « إنما هي الذات من الأصول [عكس الحسائر أو الخصوم] . والحق أنه الصديق الوحيد لتقدمنا . إننا لا نستطيع أن نتراجع عنه . ولكن مطالبه على شخصنا الصغير وقابلياته هي من الضخامة إلى الحد الذي يجعلنا أشلبنا - مرتاحاً - بمحاول الفرار أو التصالح معه ، وهذا مهلك . إنه ، كمطارِد ، قاتل » .

إن المحو المستمر للنفس عن طريق الهوية - إذا استخدمنا مصطلح بليك - هو وحده القادر على الوصول بنا إلى الحرية التي نتوق إليها ، أو بعبارة لورنس : « ثأن السعادة من الاستغراق » .

بيد أن إساءة تفسير الاستغراق واحدة من أكبر هزلات جيلنا . فتفسيره على أنه فعل أحمى ، دون اعتبار لمعنى أو غايات ، على أنه فرار من العقل والوعي : ذاك يقيناً يعني أن تصير الرجل الضعيف حقاً ، أن تنخرط في صفوف التقهقر الفاشي العظيم الذي سيسقط بنا ، في النهاية ، في حفرة القنوط ، أن تصرخ .

ومن وصف لورنس لنفسه يتضح أنه ما من أحد قد وجد هذا الإغراء أشق ، أو تغلب عليه بتصميم أعظم ، أو أثبت على نحو أفضل الحقيقة الماثلة في أن الفعل والعقل لا يتفصلان ، ففي الفعل فقط يستطيع العقل أن يحقق ذاته . وفقط من خلال العقل يمكن

إنه يبين على نحو أوضح من أي شيء قرأته منذ زمن طويل - أن أول معيار للنجاح في أي نشاط إنسان ، والمقدمة اللازمة سواء للكشف العلمي أو الرؤية الفنية ، هو وحدة الانتباه ، أو بعبارة أقل أبهة : الحب .

الحب هو الذي جعل ليدل كليفتون تكوكب حول تالبيوت كل خبرتها وتجعلها ذات دلالة . لا يستطيع المرء أن يتخيل أنها بحاجة إلى كتابة سطر آخر ، وإنما يشعر بأنها قد سجلت كل شيء . ليس بالمرء حب استطلاع لأن يعرف ما إذا كان تالبيوت في الحياة الفعلية شخصية ضخمة على نحو ما هو في هذا الكتاب . فمهما يكن من شأن أصوله ، إنه لمقنع تماماً . ليس ثمة أثر لأحلام اليقظة .

إن أي قطعة تقريباً خليقة أن تمثل ثبات غرض الكتابة :

« إن مشية على شاطئ البحر قد تجلب خبرة لا تنسى ، كذلك اليوم من أيام الصيف عندما فكرت فيبوليت قائلة : « لا بد لي من أن أمشي بمفردي على شاطئ البحر » . تبعث الدرب ، وانتشت بشعورها بالاتحاد مع الطبيعة ، الاتحاد مع الله . وكنتيم يجب بين أزهار المستنقع كان الله هو نفس الحياة المشتركة - « نحن الكائنات الحية جميعاً أقرباء » . دارت حول صخرة ، وأبصرها بلشون فأرسل تحديراً خشناً ورفرف بجناحيه مبتعداً . وردد خراب أعصم صدى الصرخة ، وتسلمت نوارس وكروانات جوقة الخوف ، وأسمرت مدروانات وليموزيات [صررب من الطير] مبتعدة في انفضاض ففضى . وثب أيل أحمر من بين السرخس ، وركض أيل أسمر مبتعداً . كانت قد منحت الحب ، ولكن الخوف عاودها ، وعلى نحو حاد أذهلها . رأت نفسها مفصولة عن النفس المشترك كجزء ميت من كل حي .

أقبل تالبيوت عليها ، من وراء الدرب المغمور ، ولكنه لم يفهم قط تماماً لماذا لاحت ، في تلك اللحظة ، منحلة القوى المعنوية ، ولماذا أمسكت بيده وتشبث بها في البرهة الوجيزة التي تركها لها فيها . لقد سمعها فقط دون وضوح تقول شيئاً عن كونه « صديقها الوحيد » .

إنما هذا التفاني الموحد الهدف هو ما يمنحها براعتها التقنية الملحوظة في الجمع بين كلمات يوميات تالبيوت وتعليقاتها الخاصة ، في نسج قصص منسقة . وهو أيضاً ما يمكنها من قول أشياء كانت ، لو قيلت بمنزلة ، لتلوح حمقاء . فعل سبيل المثال ، أشك فيما إذا كان بمستطاع كثيرين أن يقرءوا القطعة التالية خارج سياقها دون شعور بالحرج ، ومع ذلك فإن واثق أن قليلين ممن يقرءون عليها في موضعها الملائم سيشعرون أنها غير مبررة :

« وإذا رأيت مقدماً الوقت الموحش الذي لن يتفوه فيه باسمها ، ادخرت كل نداء له عليها . وفي الليل ، كى تمتحن الحب ، ابتكرت لعبة . ففي كل مرة يستيقظ فيها أو يحول جسده ، كانت تصدر صوت هذيل خافت للدلالة على أنها صاحبة - ولكن إن تفوه باسمها ، فإنه يكون الرابع . وفي تلك الأسابيع ربح اللعبة مرتين . بيد أنه في كل ليلة كانت تشعل أعواد ثقاب كثيرة ، لأنه كان يستيقظ كثيراً » .

قد يجد المرء الكاثوليكية الرومية منفرة ، وقد ينظر إلى نظام المجتمع الذي جعل حياة تالبيوت وشخصيته ممكنين مفتقراً إلى العدالة افتقاراً غريباً ، ولكن لا أستطيع أن أتصور أن أي إنسان يسعده الحظ بقراءة

الحق أن الدراما تعالج ما هو عام وعالمى ، لا الخاص والمحل ، ولكن من المحتمل أن كل ما تقدر عليه الدراما هو أن تعالج - مباشرة على الأقل - علاقات بعض الكائنات الإنسانية ببعض ، لا علاقة الإنسان بساتر الطبيعة .

المغلولون والأحرار

[نشرت في مجلة سكروتنى ، سبتمبر ١٩٣٥]

آراء نامية . تحرير آلان كامبل جونسون .

كنت سجيناً . تأليف ولیم هولت .

استطلاع الموارد . تأليف و . برايرلى .

كاليان يصرخ . تأليف جاك هيلتون .

لئن كانت مهمة كاتب المراجعة هي أن يصف محتويات الكتب التي يراجعها ، لما هذه مراجعة .

إن آراء نامية مجموعة مقالات لأعضاء الجيل الصاعد الذى كان ، كقراء هذه المجلة ، سعيد الحظ . فهم يستطيعون أن يقرأوا كتباً صعبة ويقرأونها بالفعل ، وليس لديهم من الأسباب ما يدعوهم إلى تفحص الطريق لكي يتجنبوا الالتقاء بشروطى . ولئن لم تكن أفكارهم لافتة ، لقد كانت مسببة على نحو مقنع أجسّن التعبير عنه . إن مقالة مستر ستوفين عن التربية ومقالة مستر نفلوك عن الرياضة تلوحان لى جديتين بصيرة خاصة .

إن أى امرئ لا يعرف رأى الشاب أو الشابة الذكيين ، من ذوى التعليم الجامعى ، فى الحياة ، يستطيع أن يعرفه من هذا الكتاب . وهم - فى مجموعهم - يلوحون حسنى الاطلاع حسنى النية ، عاقلين جادين ، غير بلاغيين ، وعلمين قليلاً . ربما كانوا - ولكن لعل هنا كنت لهم ظالماً - راضين عن أنفسهم بعض الشيء ، واعين أكثر من اللازم قليلاً بحسن إدراكهم ووضعهم كأحرار .

ومن ناحية أخرى ، فإن كتّاب الكتب الثلاثة الأخرى هم جميعاً دون مستوى ملح الأرض . اثنان منهم قد دخلوا السجن . والثالث ، فنياً ، حرّفى أن يخرج من بابه الأمامى ، ولكنه لا يستطيع أن يمضى إلى أى مكان آخر ، ومن ثم جاز أن ندرجه هو أيضاً فى سلك المغلولين .

إن من لا يستطيعون أن يتخيلوا بأنفسهم ما السجن الحديث - وهى مهمة سهلة - يستطيعون أن يتعلموا ذلك من مستر هولت . ومن لا يستطيعون أن يتخيلوا بأنفسهم ما استطلاع الموارد - وهى مهمة بالغة الصعوبة - يستطيعون أن يتعلموا ذلك من مستر برايرلى . ومن يشعرون نحو الحياة - لأى سبب - بمرارة وكرهية ، سيجدون مثل هذا الشعور معبراً عنه ، ببلاغة مور ديكية فخيمة ، فى كتاب مستر هيلتون ، أكثر هؤلاء الكتاب جميعاً متنة .

وبعد ذلك .

ما العمل ؟

للفعل أن يغدو حراً . إن الوعى يستلزم فعلاً أكثر لا أقل ، والعكس صحيح .

وفى صدد مشكلة العلاقات الإنسانية ، يقدم مساهمة تعادل ذلك أهمية . ومهما لاح من اختلافاتها على السطح فإنه وسميه د . هـ . لورنس يضمن أن الشيء نفسه : أن التصور الرومانسى الغربى للحب الشخصى عرض عصافى لا يعدو أن يلهب وحدتنا ، ردّ سىء على رغبتنا الحقيقية فى أن نتحد بالحياة ونتجذر فيها . كلاهما يقول : « لا تلمسنى » . وإنه لمن المشكوك فيه على الأقل أن تستطيع العلاقات الخسنية - أثناء نقاهتنا - أن تصنع لنا أى شيء سوى تأجيل الشفاء . من المحتمل أن طريق العودة إلى الصميمية الحقيقية إنما يكون عن طريق نوع من التفتش . على النفس أولاً أن تتعلم كيف تكون لا مبالية ، أو كما يقول لينين : « أن تجوع » ، وتعمل على نحو غير قانونى ، وتكون بلا اسم . إن انخراط لورنس فى السلاح الجوى واشتغال رنوب بالتجارة هما ، من حيث الأساس ، متشابهان . « على المرء أن يكون حديثاً بصورة مطلقة » .

لقد ذكرت لينين . إنه ولورنس الاثنان اللذان يلوح لى أن حياتهما تمثّل ، على أكمل نحو ، خبر ما فى عصرنا وأكثره دلالة : أقرب شيء نعرفه إلى مركب الشعور والعقل ، الفعل والفكر ، أقوى أدوات الحرية . وعندنا - نحن الأتباع ذوى الأثرة - كلاهما أقرب اهتماماً ورجاء .

الدراما [سبتمبر ١٩٣٥]

بدأت الدراما كفعل من جانب مجتمع بأكمله . ومن الناحية المثالية ، لا يجب أن يكون ثمة متفرجون . ومن الناحية العملية ، يخلق بكل عضو من الجمهور أن يشعر بأنه بديل للممثل .

الدراما أساساً فن بدنى . فأساس التمثيل هو الألعاب البهلوانية والرقص وجميع أشكال البراعة الفيزيائية . إن صالة الموسيقى ، ومسرحية عيد الميلاد الإيمائية الصامتة ، وأحجية البيت الرينى ، هى أكثر ألوان الدراما اليوم حياة .

حرم نمو الفيلم الدراما من أى عذر لأن تكون تسجيلية . ليس من طبيعتها أن تزود متفرجاً جاهلاً سلبياً بأخبار مثيرة .

موضوع الدراما . من الناحية الأخرى ، هو المعروف من الجميع ، والفصص المألوفة لدى الجميع عن المجتمع أو الجيل الذى تكتب فيه . يجمل بالنظارة ، كالطفل الذى يستمع إلى حكاية خيالية ، أن يعرفوا ما الذى سيحدث من بعد .

وبالمثل فإن الدراما لا يلائمها تحليل الشخصية ، التى هى ميدان الرواية : إن الشخصيات الدرامية مسطّة ، يسهل تعرفها ، وحجمها أكبر من حجم الشخصيات فى الحياة .

ينبغى أن يكون للحدث الدرامى الطابع نفسه المُعترف به ، ذو الدلالة ، غير التسجيل ، الذى للحركة الدرامية .

« إن ما نحن بحاجة إليه إنما هو إيمان جديد » ، هكذا تقول الآراء النامية ، ولكن انظر زهيما يقدم إيمانا .

« احزموا أمركم . افعلوا » ، هكذا يصبح السياسى باين الثامنة ، عارفا أن الأخير سيبتهج إذ يسمع أنه ليس عليه أن يتعلم ما هو أكثر من ذلك .

إن كاليبان يصرخ ولكنه يحجم عن استخدام العتلة ، لأنه لا يجب منظر الكراون [عملة إنجليزية ألغيت] للعين . يعرف كل شخص حساس ذكي أن استطلاع الموارد والسجن هما كما تصفهما هذه الكتب ، وأن نظاما اجتماعيا يكونان ممكنين في ظلّه ، هو نظام سحرى . لماذا إذن يتحملة لحظة أخرى ؟

إنه يتحملة ، في المحل الأول ، بسبب الشجاعة والأمانة والذكاء والرحمة وحسن النوايا - دون تيهاء ويهدوء - لملايين من الأفراد في دائرتهم الصغيرة . وهل ذلك فإن أناسا ، كالشيوعى الذى يرى - هل أوضح نحو - عيوب النظام ، يجنحون إلى أن يسبوا الظن بل وأن ينفروا من صاحب العمل المفقول أو كاسب عيشة دون مراعاة . ولئن كان هل الأمور أن تسوء قبل أن تتحسن ، فإنه كلما كان المخيف الذى يختار لموظيفة مفتش استطلاع الموارد مخيفاً ، وكلما كان مأمور السجن مصراً على أن ينال الطاعة الكاملة ، كان ذلك أفضل .

وفى المحل الثانى ، فلدى من يشعرون أن الشيوعيين ربما لم يكونوا يمسكون في أيديهم كل أوراق اللعبة ، تكون أكثر الوقائع إقلافاً هي أن موظفى شركات الأسلحة ، والصحافة الصفراء والمنحطة ، ووكالات الإعلانات ليسوا هولاء ، وإنما شبان بالغو الذكاء ذوو آراء ليبرالية . أترى الحاجة الاقتصادية إذن لا راد عليها ، أم أن علينا أن نكون أكثر تشاؤماً بمستقبل النوع الإنسان ؟

ذلك أن ثمة أمرين يعلم كل رجل أو امرأة متعلمين ، من الطبقة الوسطى ، أنها حق :

١) أن العنف دائماً ، وعلى نحو لا لبس فيه ، سىء . فما من خبرة شخصية وما من معرفة علمية إلا وتشهد بأن ما تستطيع أن تحبه ، ناسيا نفسك ، تستطيع أن تشفيه .

لما كنت أسقط أحياناً في الظلام ،

فلا تصرخ إلى كما تنبح الكلاب .

هبنى تعاطفاً وقذوة .

حتى أفقو في أثرك من ثقة .

الى العصا وانقلد الطفل

فالسجن موحش والعقاب وحشى .

نحن نعلم هذا حق العلم ، ولكننا لسنا على استعداد لأن نتصرف على أساسه إلا حين لا يجشمنا مشقة ، ولا يكون ثمة مشكلة صعبة . أما إذا واجهتنا مشكلة ، فإننا نرسل في طلب الجلاد وقاذفة القنابل ونغمض أعيننا وأذاننا .

يلاحظ برنارد شوى موضع ما من كتاباته أنه في مجتمع متدينين حقيقة يغدو الضرب بالفلقة محالاً ، لأنه يستحيل إقناع أحد بأن يضرب أحداً . بيد أنه في ظل أوضاعنا الراهنة ، يمكن أن يقوم به حارس زنزانة عاقل لقاء نصف كراون ، ليس فيما يحتمل لأنه يجيل إليه

أوحى يظنه مستحسن كعقاب ، وإنما لأن هذا هو ما يُنتظر منه . ويتدرونا عالم الاقتصاد : « هأنذا ترى . إنها العلة الاقتصادية مرة أخرى » .

إنه ينفق على نفسه أكثر مما يحتاج ، ويفعل للآخرين أقل مما يستطيع . ولكنه لا يريد أن يبدو متعاطفاً . خليف بنا أن نتحرك في مثل ذاك الاتجاه ، نحو الحياة الخلقية مثلاً ، أو نزاع السلاح الشامل . ولكن فلتتحرك جميعاً معاً .

أو بتعبير آخر : « لست أريد أن أحمّل المسؤولية . دع ثورة تحملها هى » .

والصعوبة هي أننا نعرف جميعاً - والشيوعى ذاته مثل راتج - أننا إن شئنا فبوسعنا أن نبذل المصلحة الذاتية ، وأنه فقط عندما نفعل ذلك نبلغ أى شىء جدير بالبلوغ .

« ولكن لا أستطيع أن أفعل ذلك دون إيمان » . بيد أننا بهذه الكلمات ننبذ إيماناً ، ونأمل أن يفرض علينا إيمان أسهل .

إن حديث برنارد شوى مسرحية أجود من أن يصدق ، وقد سبق في كتاب آراء نامية ، بمثابة تحذير :

« يجب أن تكون لدى تأكيدات كى أعط [لدينا نحن تأكيدات ولكننا لا نعظ] . فبدونها ، لن يلقى إلى الشباب بسمعه . لأنه حتى الشباب يحىء عليه وقت يسأم فيه الإنكار . إن المتجر بالسلب يسقط أمام الجنود ، ورجال الفعل ، والمحاربين ، الأقوياء بتأكيداتهم القديمة التى لا تعرف حلا وسطاً والى تمنحهم مركزاً وواجبات وبقين نتائج ؛ بحيث تستطيع روح الإنسان اللاذعة فيهم أن تمتد إلى الخارج وتوجه ضربات قاتلة بمقول مغمضة ثابتة . إن طريقهم مستقيم واثق ، ولكنهم طريق الموت » .

الفيلم التسجيل . تأليف: بول روثا .

[نشرت في مجلة ذا ليسر ، ١٩ فبراير ١٩٣٦] .

لقد كتب ستر روثا كتاباً بالغ التشويق ، وفى أوانه أيضاً . وإنه لمن المشجع أن نجد المؤلف - وهو نفسه من أشهر مخرجى الأفلام التسجيلية عندنا - ينقد ، بهذا المضاء ، حركته الخاصة : « إن من أكثر نواحي القصور في الفيلم التسجيل جدية ، روحانه المستمر من الكائن البشرى » . لقد بدأ ما يدهى بالفيلم التسجيل كرد فعل إزاء السينما التجارية ، وهائى - ككل حركات رد الفعل - من خصائصه السلبية . إنه إذ شعر - مصيباً - بالاشتمزاز من توحيد معايير الموضع ونظام النجوم القائم على استغلال الشخصية ، قد بدأ بأن يقول : « الحياة الخاصة غير مهمة . علينا أن نهجر القصة ونقدم الوقائع » أى علينا أن نترك الناس في عملهم اليومي ، ونترك كيف تُنظم الصناعة الحديثة ، ونترك ما يفعله الناس لكسب معاشهم ، لا ما يشعرون به » . بيد أن الحياة الخاصة والانفعالات وقائع كغيرها ، وليس بوسع المرء أن يفهم حياة الفعل العامة بدونها . وهذا الاتجاه البيوريتانى ، اتجاه « الحقيقة » والتسلية إزاء ما يدعوه حتى

يقصص الحقيقة ؛ والحقيقة قلباً تكون لها قيمة إعلانية . يظل المرء شاكاً ، على نحو بالغ ، في تنزه الصناعات الواسعة النطاق والمصالح الحكومية عن الغرض ، أو في إمكانية أن تدفع - عن طيب خاطر - لأجل تقديم صورة دقيقة للحياة الإنسانية داخل مبانيها الهائلة .

علم النفس والنقد

ملاحا عن شل . تأليف : هيربرت ريد .

[نشرت في مجلة نيوفيرس ، إبريل - مايو ١٩٣٦] .

من المحتمل أن تكون الطريقة الوحيدة لمهاجمة شاعر أو الدافع عنه هي أن تسوق منه . ذلك أن سائر أنواع النقد - سواء كان أدبياً بالمعنى الدقيق أو نفسياً أو اجتماعياً - لا تصدو أن تُرهف من تذوقنا أو نفورنا ، وذلك إذ نجعلنا واعين ذهنياً بما سبق أن شعرنا به ولكن على نحو غامض . إنها لا تستطيع أن تحيل التذوق إلى نور أو العكس .

وفي مقالته ، التي يحمل الكتاب اسمها ، يتخذ مستر ريد مكانه فيها يسميه النقد المعنى بنمو الفرد :

« إن اعتراض مستر إليوت على شعر شل تحيز من نافلة القول ؛ . . وذلك ، فيما أرى ، هو نوع التناول الشعري لكل من يؤمنون بأراء مستر إليوت . . . لست أنكر أن مثل هذا النقد قد يكون شائفاً ، ولكن النوع الوحيد من النقد الذي أهده أساسياً ، وهو من ثم مكمل ، لا للنقد الأدبي وحده ، وإنما أيضاً للنقد الأخلاقي واللامنوي وكل أنواع النقد الأيديولوجي الأخرى ، هو النقد المعنى بنمو الفرد ، وأعني به النقد الذي يتتبع أصول العمل الفني في نفسية الفرد وفي التركيب الاقتصادي للمجتمع » .

وهو يشرح على نحو جلي ، وإن لم يكن فيها بمجمل وافي بما فيه الكفاية - ينتظر المرء في تحليل نفسى أن يسمع شيئاً عن الأبوين - ملامح معينة من خلق شل ، وقابليته للهلوسات ، واهتمامه بالنزنا بالمحارم ، وافتقاره إلى الموضوعية في المماط لتعبيره الذاتي ، ويكشف عن انشاقها في شعره . هذا شائق ولكنه لا يفسر لماذا يعجب مستر ريد بشل ، ولا يعجب مستر إليوت به .

ويواصل ريد بحثه ، مستعيناً بكتاب دكتور برو الأساس الاجتماعي للوعي ، فيبين أن شل - مثل كل عصاة - كانت له شكوى عادلة ، وأن عصابه ذاته كان منبع استبصاره :

« إن امتياز الشخصية العصابية هو أنها ، على الأقل ، عصبية على نحو واع وباعترافها ؛ ومن ثم فالقيمة الخاصة لشل هي أنه كان واعياً بانجهاه . إنه - بالمعنى الحديث للكلمة ، ولكن دون أن يعبر عن نفسه بالمصطلح الحديث - قد حلل عصابه الخاص . إنه لم يعرف جنسيته الذاتية ، ولكنه أتاح لرد الفعل مجالا واسعا . ومعنى هذا أنه سمح لمشاعره وأنكاره بأن تسر على نحو متكامل مع شخصيته العصبية وكان من الحتم أن تقضى سورة ذلك التطور إلى صياغة نظام اجتماعي أوضح ، وأكثر وعياً » .

مستر روثا بد - مجرد تأليف ، قد أنتج أفلاماً ذات خصائص ممتازة كثيرة ، ولكنها مملحة لمرئاة السينما العادى على نحو نهائى ومهلك . ومهما يكن من أمر ، فقد كانت ذات قيمة من ناحيتين : فأولاً ، صناعة الأفلام باهظة التكاليف ؛ وقد كان هذا الاتجاه من جانب مخرجى الأفلام التسجيلية البريطانيين إزاء العمل والصناعة ، في الأيام الباكورة ، هو الذى أكسبهم تأييد هيئات عامة كهيئة البريد العامة ، وبدونها ما كان ليتسنى لهم صنع أفلام على الإطلاق ، ولا أن يتعلموا من أخطائهم . وثانياً فإن جموح المادة قد حدا بالمخرجين إلى تجارب على المشاكل التقنية ، لم تكن ليُضطلع بها في غير ذلك ، وقد أثبت أنها ذات أهمية باقية .

إن المعنى الحقيقي الوحيد لكلمة « تسجيل » هو : صادق مع الحياة . فأى إيماء ، أى تعبير ، أى حوار أو مؤثر صوت ، أى مشهد يلوح للنظارة صادقا مع الحياة : تسجيل ، سواء صُورَ في الاستوديو أو على الطبيعة . ولأن حركة الفيلم غير قابلة للارتداد ، ومستمرة ، وغير متروعة ، فإنه ليس خبر وسيط لتقديم معلومات عن وقائع . إنه لمحال أن يتذكر المرء حبكة أبسط فيلم تجارى ، دع عنك تعقيدات صناعة بنجر السكر ، مثلاً . فالأثر الذى يحدته الفيلم هو خلق اتجاه وجدان قوى نحو المادة المقدمة .

ونظراً لكثلة التفاصيل الواقعية التى تسجلها الكاميرا ، فإنه لم يُختَر وسيط يضارعهما في تصوير الشخصية الفردية ، أو أقل منها ملائمة لتصوير الأنماط . فانت على الشاشة لا ترى قط رجلاً من الرجال بحفر حقلًا من الحقول ، وإنما ترى دائماً مستر هجرجور يحفر في مرج مساحته عشرة أكر . إن الفيلم يجاوز الرواية في هذا .

إن كل قصة جيدة هي ما يدعوه مستر فلايرز « خيط المكان » . فالقصة هي الوسيلة التى تتصل بها الحياة العامة بالحياة الخاصة لأجل أغراض التقديم ، وما من فيلم يغفل أيها كليةً يمكن أن يكون فيلماً جيداً . إن أول وثائق وثالث شيء في السينما ، كما في أى فن ، هو الموضوع . فالتقنية تتولد من الموضوع ، وهو يحكمها .

ومستر روثا على ذكر من كل هذا ، ولكنه لا يبرز بوضوح كاف طبيعة انقباض بالضغط . إن أولاهما وأهمها عامل الزمن . ما من روائي ذى صيت يجزؤ على أن يكتب روايته قبل أن يكون قد قضى أعواماً يكتسب مادته ويمثلها وما من فيلم تسجيل من الطبقة الأولى يُصنع إلا إذا بدأ المخرج في التصوير بعد أن يكون قد اكتسب الدرجة نفسها من الألفة بموضوعه . إن الموضوعات غير الحية كالآلات أو وقائع التنظيم يمكن فهمها في أسابيع فلائيل ، ولكن ليست الكائنات الإنسانية كذلك . ولئن كانت الأفلام التسجيلية قد ركزت اهتمامها ، حتى الآن ، على الأمر الأول ، فليست هذه خلطة المخرجين كليةً ، وإنما هي راجعة أيضاً إلى أنهم مقسورون على إخراج فيلم في فترة قصيرة إلى حد مضحك . من سوء الحظ أن يكون الفن الذى هو أبغ الفنون خلقاً هو - في عين الوقت - أكثرها تكلفاً . والعقبة الثانية هي الطبقة . من المشكوك فيه أن يتمكن فنان من أن يعالج على أى نحو أكثر من سطحي [والسينما ليست فناً سطحياً] شخصيات تقع خارج طبقته الاجتماعية ؛ وإن أغلب مخرجى الأفلام التسجيلية البريطانيين ليستمون إلى الطقة المتوسطة العليا .

وأخيراً فهناك مسألة التعصيد المالى . إن الفيلم التسجيلى فيلم

إن هذا بالغ التشويق ، ولكنه لا يزيدنى علما بالسبب في أن لا أستطيع أن أستمتع بقراءة شل .

أهو إذن اختلاف في الآراء المعنوية ؟ إن خليك أن أخالف مستر ريد عندما يضمّر أن النقد المعنى بنمو الفرد لا يقدم أحكاماً معنوية . إن كل علم نفس - بما في ذلك علم نفس الدكتور بارو يقيناً - وكل تحليل اقتصادي يشتمل هل نوايا علاجية ، بمعنى أنه يفترض مسبقاً فكرة هما يستطيع ويحمل بالفرد والمجتمع أن يصيره ؛ وإن مستر ريد ذاته ليؤيد بقوة « التعاطف واللاتماهي » ، ولكن ذلك لا يزيدنا علماً بطبيعة اختلافنا . إن أجد - وأتخيل أن هذا هو الشأن مع مستر ريد أيضاً - نظرة برومبوس إلى الكون أقرب إلى ذوقى من نظرة كوربوليناس ، ولكنى أؤثر أن أقرأ هذا الأخير . إنها ليست مسألة اعتقاد معبر عنه .

كلا . إنما نجد الاختلاف الحاسم بيننا في القسم السابع :

« ثمة دائماً هذان النمطان من الأصالة : أصالة تستجيب - كقيثار إيولاس - لكل هبة شعور معاصر ، مبهجة باستباقها لما هو نصف متشكل في الوعي العام ؛ وأصالة لا تتأثر بأى شيء لخارج وهي الشاهر الخاص ، وإنما هي نتاج مباشر لعقله الفردى وشعوره المستقل »

ما الذى يعنيه المستر ريد بعدم التأثر بأى شيء ؟ إن الوعى زاهر بانطباعات خارجية ، ولا وجود له بغيرها . لئن كان يعنى الأفكار الذهنية لرجال آخرين ، فمن المحقق أن هذا لا ينطبق على شل . إن ريدكه - في قطعة فائنة سابقها مستر ريد ذاته في كتابه الشكل في الشعر الحديث - بعدد البنية الإنسانية من الخبرات الحسية التى يجعل بها أن تدخل في صنع قصيدة واحدة . وهذا ، على وجه الدقة ، هو اعتراض على شل . فإذا أقرّوه ، أشعر أنه لم ينظر قط أو يستمع إلى أى شيء سوى الأفكار . ثمة بعض شعراء - هاوسمان مثلاً - يشتمل عالمهم الشعرى - على معذات بالغة القلة ، ولكن هذه القلة مقدمة على نحو موضوعي . وثمة شعراء آخرون ، كإدوارد لير ، يؤولونها حسب قوانين غير قوانين الحياة الاجتماعية ، ولكن بومته وقطنه حقيقتان .

لست أستطيع أن أصدق - وهذا ، عرضاً ، هو السبب في أن لا أستطيع أن أتعاطف مع مستر ريد في إعجابه بالفرن التجريدى [الفن الرمزي مسألة أخرى] - أن أى فنان جيد ، إن لم يكن أكثر من صحفى ، كاتب تحقيقات .

عند الصحفى ، أن أول شيء من حيث الأهمية هو الموضوع . وكما أن أؤثر أن أنظر إلى لوحة من الصلب عن أن أنظر إلى لوحة مثل طبيعة ساكنة ، ولا أستطيع أن أقر بأن « النموذج قد تكون له علاقة بعيدة بالموضوعات إن قليلاً أو كثيراً ، ولكن مثل هذه العلاقة ليست بلزمة » ، فإن في الأدب أنظر أخباراً كثيرة .

حفا ، إن الجانب الصحفى في الفنان يمكن - بسهولة وفي أحيان كثيرة - أن يبيت حساسيته ، فينبى أن يكون هناك دائماً توتر بين الجانبين (مرتبط ، فيما يمتثل ، بالتوتر الذى يصفه مستر ريد في مقالته عن هوبكنز : الصراع بين « الحساسية والمعتقد ») ، ولكن نقص الاهتمام بالموضوعات في العالم الخارجى ، والانتصار الكامل للرغبة

في أن تكون « رجلاً بلا أهواء - أهواء حزبية ، أهواء قومية ، أهواء دينية » ، لها يعادل ذلك تدميراً .

إن التجريدات التى ليست آخر أزهار لعقل غنى بالخبرة ناضج لى خاوية ، والتعبير عنها خال من القيمة الشعرية . إن طبيعة اهتمامات شل العقلية ذاتها قد كانت تتطلب رقعة من الخبرات أوسع كثيراً مما يتطلبه أغلب الشعراء (كلما ازداد حظ الشاعر من « الجنسية الذاتية » ، لزم أن ينخرط في فعل مادي) ؛ وإن صجره من امتلاك هذه الخبرات وتسجيلها ليجعل بنية عمله في نظرى - باستثناء قطع قصيرة قليلة - خاوية لا أتعاطف معه .

مقدمة لكتاب « قصائد الحرية »

« عن كتاب : قصائد الحرية ، تحرير جون ملجان ، ١٩٣٨ »

قد ادهيت للشعراء ، كقوة اجتماعية ، دهاوى كبيرة : قيل لهم نافدو الحياة ، والأبواق التى تحدد الرجال إلى الحركة ، ومشرعو العالم الذين لا يعترف بهم أحد . ومن ناحية أخرى ، اتهموا بأنهم عصابيون انطوائيون يجردون في اللعب الطفولى بالكلمات مهرباً من الواجبات الجديدة للحياة الراشدة ، وأهم عازفون لا مسئولون ؛ يجبرون روما وهي تحترق . وكلا الرأيين هراء ، ولكن الثانى رد فعل حتمى إزاء الأول . إن من يعضون إلى الشعر منتظرين أن يجدوا فيه مرشداً كاملاً إلى الدين ، أو الأخلاق ، أو العمل السياسى ، سرعان ما تنتفض أوهامهم . ويدعون الشعراء ، برغم أن ما يدعونونه - في الحقيقة - هو اتجاههم إزاء الشعر .

ولأن وسيط الشعر هو اللغة - الوسيط الذى مارس به كل أنشطتنا الاجتماعية - نطلب منه أموراً كان ليدور بخلد أحد قط أن يتطلبها من فنون أخرى كالتصوير أو الموسيقى (برغم أن الموسيقى في الواقع ، فيها يمتثل ، منه إلى الفعل أكثر فاعلية من الشعر)

فلما يكون الشعراء ، وإنما يكونون كذلك بصفة عارضة ، كهنة أو فلاسفة أو محرضين حزبين . إنهم أناس ذوو اهتمام وبراعة خاصتين في تناول الكلمات بطريقة معينة يصعب جداً وصفها ويسهل جداً تبينها . ولها عدا ذلك ، فإنهم رجال ونساء عاديون ، لا أفضل ولا أسوأ من غيرهم ، لهم نفس حدود القومية والطبقة ، وهم نفس المشاهر والأفكار والتحيزات . بعضهم قد كان غنياً ، وبعضهم كان فقيراً ؛ بعضهم ذكى وبعضهم غمى . (من الحق ، على أية حال ، أنه خلال مائة السنوات الأخيرة قد جنح الفنانون إلى أن يقدوا طبقة اجتماعية قائمة برأسها ، توازى النزعة العامة إلى التخصص أو الفسمة الطبقة في التنظيم الاجتماعى ، وهو اتجاه كانت له نتائج جدية على الفنان والجمهور على السواء ، ولكن ليست هذه بالمسألة التى أود أن أثيرها في صدد هذه المنتخبات) .

ولأن اللغة قابلة للتوصيل ، فإن ما يفعله الشعراء للمجتمع يشبه ما يفعلونه لأنفسهم . إنهم لا يتكثرون أفكاراً أو مشاعر جديدة . وإنما من قلب براعتهم مع الكلمات يبلورون ويحددون ، بانضباط

هاوسمان يوه وهاوسمان الشيطان

[نشرت في مجلة نيويورك ، يناير ١٩٣٨
أ. إ. هاوسمان ، تأليف: لورنس هاوسمان .

النعيم والجحيم . العقل والغريزة . العقل الواعي والعقل اللاواعي . أترى عداوتها عصاب مؤقت قابل للشفاء ، راجع إلى نموذج ثقافتنا المين ، أم هو باطن في طبيعة هذه الملكات ؟ ألا يمكن للإنسان أن يفكر إلا عندما يحيط عن الفعل والشعور ؟ أترى الشخص الذكي دائما نتاج عصاب ما في الطفولة ؟ أتقدم الحياة بدليلين فقط : « ستكون سعيدا ، صحيحا ، جذبا ، قادرا على مغالبة الآخرين ، عاشقا وأبا جيدا ، ولكن شريطة ألا يجاوز حب استطلاعك عن الحياة حدا معينا . ومن ناحية أخرى ، ستكون متبها وحساسا ، واحيا بما يحدث من حولك ، ولكنك في تلك الحالة لا يجب أن تنتظر أن تكون سعيدا ، أو ناجحا في الحب ، أو على راحتك في أي صحة . ثمة عالمان ، وليس بوسعك أن تنتمي إليهما معا . لكن انتميت إلى ثلث هذين العالمين ، لكنت شقيا لأنك ستظل دائما عاشقا للأول ، في نفس الوقت الذي تزوديه . ومن ناحية أخرى ، فإن العالم الأول لن يجاوبك حبا بحب ، لأن من طبيعته أن يجب ذاته وحدهما . سيحب سقراط دائما السبياديز ، أما السبياديز فلن يصدو أن يطرى ضروره قليلا ، ويحار » .

ولدى من يهتمون بهذه المشكلة ، فإن أ. إ. هاوسمان واحد من توارخ هذه الحالات الكلاسيكية . قل من الرجال من أبهى النعيم والجحيم منفصلين انفصالا صارما على نحو ما فعل . لقد كرس هاوسمان يوه ذاته لتصحيح نصوص غير ذات قيمة جمالية ، وجمع في كراسات صراخ من الهجاء المسمم لكن يستخدمها عندما تحين مناسبة ، ضد أدق ثيافون عقل . وكان هاوسمان الشيطان من المؤمنين بأن لب الشعر هو الافتقار إلى محتوى عقل . عاش هاوسمان يوه الحياة العذرية لأستاذ جامعي ، أما هاوسمان الشيطان فكان يفكر كثيرا في المياه المسروقة والفراش . كان هاوسمان يوه مؤمنا أن الرق لازم لتعصيف الحياة المتمدينة ، أما هاوسمان الشيطان فلم يقبل الظلم بهذه الخفة .

يبد أنهم قد نزعوا قبة الشحاذ كي يرى العالم ويصدق ،
ولهم ليسوفونه إلى العدالة من أجل لون شعره .

يبد أنه قد كان ثمة أرض واحدة مشتركة يستطيعان أن يلتقيا عليها : القبر . نصوص ميتة ، جنود مرق ، الموت الموفق وراء الجنس وراء الفكر . هناك ، وهناك فقط ، يمكن للمسلمين أن يتلاقيا .

إن ذكريات مستر لورنس هاوسمان عن أخيه تسجل هذه وقائع شائقة ، حل القاري أن يبنى منها نظريته الخاصة عما حدث لهاوسمان مسببا هذا الانقسام ، وعن السبب - مثلا - في أنه لم يزل درجته النهائية من أكسفورد ، ولماذا لم يدع أسرته تأني لكي تزوره في تلك السنوات المخرجة من ١٨٨٢ إلى ١٨٩٢ . يبد أنه مهما يكن حظ مثل هذه التكهّنات من التشويق ، فإن أهميتها ثانوية . إن ما حدث لهاوسمان يحدث ، بطريقة أو بأخرى ، لأغلب المثقفين ، وإن قل من كشف عن الأعراض بمثل هذه الصورة الخالصة :

أعظم ، أفكارا ومشاعر حاضرة ، عموما ، في طبقتهم وعصرهم . ونعدّل عبارة السيدة المعجوز فنقول : « نحن نعرف ما نفكر فيه عندما نبصر ما يقولون » .

خذ حل سبيل المثال حديث تيمون :

إنما هذا
تيمون أن يتزع كهتك وخدمك من جانبك ،
ويشد وسائل أقرباء الرجال من تحت رءوسهم :
هذا العبد الأصغر
تيمون أن يحيط الدنابات ويكسرها ، ويبارك للمعوزين ،
ويجعل الأبرص الأشيب موضع عبادة ، ويمنح اللصوص مكانا
ويعطهم اللقب والنعامة الخفوع والاستحسان
جنبا إلى جنب مع الشيوخ على المنصة - هذا
ما يجعل الأرملة تهرس من جديد .

لا شيء مما قد قيل هنا لم تكن نحن أو معاصرو شكسبير نجهله من قبل ، بيد أن وهنا بسلطان المال يمتد ويحقق .

إن قراءة هذه المنتخبات لن تعلم أحدا كيف يسوس دولة أو يحدث ثورة ، بل لن تخبره - فيما أظن - ما الحرية . بيد أنها سجل لما كان أناس من طبقات اجتماعية متعددة مختلفة - من نبيل كاللورد بيرون إلى قس فليور كلاتنجلاند - ولّى إنجلترا متعددة مختلفة - من إنجلترا وات تهلر إلى إنجلترا ستيفن سيندر - قد لاحظوه عن العسف وشعروا به ، ومن ثم فهي أيضا سجل لما سازلنا نشعر به . إن تفصيلات ظروف الظلم عندنا مختلف ، وكذلك معرفتنا بما هو ظلم ، وخير سبيل لمعالجته ، بيد أن مشاعرنا لا تتغير إلا قليلا ، وهذا هو السبب في أنه ما زال ممكنا أن نقرأ قصائد قد كتبها أولئك الذين طواهم الموت :

انظم يارب لقديسك المقتولين الذين ترقد عظامهم

مبعثرة على جبال الألب الباردة

ذلك ما شعر به ملتن عن الألبيجانسيين ، ولكنه يعادل ما نشعر به عن الباسك ، و :

لست أستطيع أن أحل خدائن وأحاربهم الآن ، لا مزيد !

ولكني لن أحبهم وذلك مؤكد !

ولست أريد صفحا عما كنت ، أو ما أنا ، عليه

لا أريد أن أعاد بنائي ولست آبه بمقال فرة

ستظل تعبيرا كاملا عن النفور من السلطة ذات الأبهة ، بعد أن تكون الحرب الأهلية الأمريكية قد نسيت بزمان طويل .

إن الوظيفة الأولى للشعر ، كما لكل الفنون ، هي أن يجعلنا أكثر وعيا بأنفسنا وبالعالم من حولنا . لست أدري ما إذا كان مثل هذا الوعي المتزايد يجعلنا أكثر أخلاقية أو أكثر فاعلية : أرجو ألا يفعل .

وأظن أن الشعر يجعلنا أكثر إنسانية ، وإن لتأكد أنه يجعلنا أعصى على الانخداع . وربما كان هذا هو السبب في أن كل النظريات الشمولية عن الدولة - من نظرية أفلاطون فنزولا - قد أساءت الظن بالفنون بمعنى . فالفنون تلاحظ وتقول أكثر مما ينبغي ، حتى ليبدأ الجيران يتكلمون :

ما أكثر الوحوش إذن في المدن العامرة بالسكان .

وكم من هولة مدنية .

وما أشبه . بيد أنه في أي قضية بعينها يمكن دائماً أن نقول أين يحمل بالديمقراطي أن يقف ، وأن نتعرفه ، مهما تكن بطاقة الحزب التي يحملها .

وإنه لمن المؤسف أن يكون أفصح أعمال فولتير هو كنهده ، ذلك لأن تفوقه ليعتبر السهولة التي يجاها ، النظرة الذاتية إلى أن « كل ما هو كائن صواب » ، قضية جانبية . مثل هذه النظرة لا تحمل إلا شياً بحلولاً سيئاً العميقة ، أو بالـ *dennochpreisen* عند ريلكه ، وهي أساس كل تبرير للحياة وإيمان بالمستقبل . إنها نظرة تناقضها الخبرة اليومية على نحو أجلى من أن يدعها تعتق طويلاً ، حتى من جانب الأنبياء .

إن للديمقراطية ثلاثة أعداء كبار : العشوائية الصوفية لغبر السعداء من يؤمنون أنه ليس للإنسان إرادة حرة ، والتفوقية الصوفية للرومانسيين الذين يؤمنون أن الفرد يملك أرادة حرة مطلقة ، واليقين الصوري للمؤمنين بالكمال من يؤمنون أنه يمكن للفرد أو الجماعة معرفة الحقيقة النهائية والخير المطلق . ولدى فولتير تمسدت هذه المعتقدات الثلاثة : الأولى في يسكال ، والثانية في روسو ، والأخيرة في الكنيسة الكاثوليكية .

إن نظرة يسكال المتطرفة إلى الخطية الأصلية ، بإنكارها أي إرادة حرة على الإنسان الساقط ، تجعل العقل عديم الجدوى ، وكل العلاقات البشرية عاقلاً ، وكل الأشكال الاجتماعية بلا معنى . نحن نشعر — فيما نقول — بأنه لا بد لنا من يقين مطلق ، وعلى ذلك لا بد أن يكون لليقين المطلق وجود . والديانة الكاثوليكية هي وحدها التي تمجهر بأنها تقدم اليقين . وعلى ذلك يحمل بنا أن نقبلها . وروسو ، إذ ينطلق من الطرف الآخر للمؤكد للإرادة الحرة المطلقة للفرد الطبيعي ، قد انتهى إلى نتائج مشابهة . فالإنسان صالح يفسده المجتمع ، وعلى ذلك فكل الصور الاجتماعية رديئة ، ولئن سمح لكل إرادة فردية بأن تحصل حرة ، لانبثقت إرادة اجتماعية عامة . وقد شعر ، مثل يسكال ، أنه يحمل أن يكون لليقين وجود . وما دام العقل لا يستطيع أن يمنحه ، فخلق بالمرء أن يثق بالشعور . وفي النهاية فإنه لما كان حالاً عليه أن يندوهمجياً ، ولم تكن هناك عقيدة سياسية مطلقة قد ابتدعت فقد تقبل رهبان يسكال ومات كاثوليكية .

كان رد فولتير على الاثنين بالغ البساطة ، من حيث الجوهر : افحص كل البراهين ولا تحاول مجاوزها .

يقول يسكال إن جميع البشر أشراذ وغبر سعداء . إهم لكذلك ! ولكن ليس طيلة الوقت . فكثيراً ما يكون الناس سعداء ، ويصنعون أعمالاً طيبة . يقول يسكال . إن الأهواء البشرية هي حلة كل شر . إنها لكذلك ! ولكنها أيضاً حلة كل خير . إنها جزء لا يتجزأ من الخليقة .

وإن ألوان الشقاء في الحياة لا تثبت سقوط الإنسان باكراً مما تثبت ألوان شقاء جواد حرة ، أنه في يوم من الأيام قد كانت الجياد جميعاً مختلفة البدن حسنة الصحة ، ولم تكن تضرب قط . وأنه إذا أكل أحدها من التبن المحرم ، قضى على حشدته بجر العريات .

يقول روسو إن المدينة بشعة . إن قسماً كبيراً منها لكذلك ، ولكن

لم تسده إلى النجوم شر ما في جمعيتها من ضربات : مسرات كثيرة ، ومتاعى الثنائ .

ولكن أه . إن متاعى الاثنين من الراحة تهرمانى : المنع الذي في رأسى والقلب الذي في صدرى .

إيه ، امنحني الراحة التي تمنح بسخاء ،

حق ميلاد الجموع ، هبه لي ،

أولئك الذين يستمتعون بمطعمهم ويتكئون على مرقدهم بصواني في صدرهم وهزم في رأسهم .

أجل ، إنها العالمان . ربما زاوجت الدولة الاشتراكية بينهما ، وربما لم تزواج . ربما كان صحيحاً دائماً أن :

Wer des Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
Hohe Jugend versteht, wer in die welt geblickt,
Und es neigen die Weisen
Oft an Ende Zu Schönen sich.

وربما كان الشيء الوحيد الذي يستطيع أن يجمع بينهما هو ممارسة ما يدهوه المسيحيون المحبة ، وهي صفة يحمل بنا أن نتذكر أنها لم تكن ذات كبير نفع لهاوسمان يسوه ولا هاوسمان الشيطان ، وإن كانا كلاماً ، فيها يحتمل ، بخلافها خوفاً ليس بالقليل .

ديمقراطي عظيم

[نشرت في ذا نيشان ، ٢٥ مارس ١٩٣٩]
روح فولتير . تأليف نورمان ل . توري .
فولتير . تأليف : الفرد نوبز .

لم يكن فولتير واحداً من أعظم الأوروبيين في كل عصر فحسب ، وإنما كان أيضاً — وإن أدهشه أن يسمح ذلك — واحداً من أعظم المناهضين من الديمقراطية ، وشخصاً جديراً بأن يكون بطلاً في نظرنا كسقراط أو جفرسن . وكما يقول الأستاذ توري : « إن فولتير يحمل رسالة مهمة إلى هذا العصر . إن قراءه في المدة السابقة للحرب العالمية كانوا يجدونه مسلماً على نحو معتدل ، أو صارماً على نحو معتدل ، ولكنه لم يكن يجرهم بعمق . . . واليوم لم تعد آمالنا على مثل هذا القدر من الوردية . . . ففي مثل هذه الحقب من التعصب المتزايد سوف تتحول الأجيال مرة أخرى إلى روح فولتير . » من المحقق أن الأستاذ توري قد بذل قصارى جهده لكي يكفل أن تفعل الأجيال ذلك . لقد هان فولتير أكبر حثا حظ يمكن أن يصيب كاتباً : فقد هدا أسطورة ، وهذا على نحو يكفل ألا يقرأ أحد إلى أن يقضى على الأسطورة . وهذا ما فعله الأستاذ توري بعلم وفوق مثالي . ولئن قرئ هذان الكتابان الجديران بالإعجاب ، للأستاذ توري ومستر نوبز ، صل النطاق الواسع الذي يستحقانه ، لكان ذلك علامة مشجعة . ذلك أن الديمقراطية ليست نظاماً أو حزباً سياسياً ، وإنما هي اتجاه عقل . ليس ثمة شيء اسمه الدولة الديمقراطية الكاملة ، الصالحة لكل الأزمنة . فالشكل السياسي الذي هو أكثر الأشكال ديمقراطية في أي مدة معطاة ، يعتمد على الجغرافيا والنمو الاقتصادي والمستوى التعليمي ،

ليس كلها . فنحن لا نستطيع ولا نريد أن نعود مهجين أو أطفالاً مرة أخرى :

« لم يحدث من قبل قط أن استخدم امرؤ كل هذه الفطنة لكي يجعلنا بلا فطنة . إن قراءة كتابك تجعلنا راغبين في أن نرحف على أربع . ومهما يكن من أمر ، فإنه لما كان قد انقضى أكثر من ستين عاماً على فقدان تلك العادة ، أشعر - لسوء الحظ - أنه يستحيل على اصطناعها مرة أخرى ، وأترك ذلك الاتجاه الطبيعي لمن هم أجدر به منك أو مني . كذلك لا أستطيع أن أبحر ماضياً كي أبحث مع ميجي كندا . . إن الأوجاع التي أنا مصاب بها تبقى إلى جوار أعظم طبيب في أوروبا ، وليس بمقدوري أن أجد نفس العناية لدى هنود ميزوري » .

رأى فولتير أن من يقولون إنهم لا يستطيعون أن يعيشوا دون يقين مطلق ينتهون بتقبل شخص أو مؤسسة تقدمه . وفي عصره لم يكن ثمة غير عرض واحد من هذا القبيل ، هو ما تقدمه الكنيسة الكاثوليكية .

ومستر نويز يطرح إلى الأبد التصور الشعبي لفولتير على أنه كلمى سطحى لم يكن يشعر بأيؤ من بشىء . إن الرجل الذى كتب الآن لم يكن مفتقراً إلى التوفيق :

« كنت أتأمل النيلة الماضية ، كنت منعصاً في تأمل الطبيعة ، أعبجى ، بطبيعة الحال ، الجسامة والتوافق لتلك الكسرات اللامتناهية . . . يجب أن يكون المرء أهمى كي لا ينهر هذا المنظر ، يجب أن يكون غيباً كيلا يعترف بخالفه ، يجب أن يكون مجنوناً كي لا يعبه » .

وعندما كتب *Ecrasez L'infame* كان يفكر في الفرض - كائناً ما كان قناعه : دينياً أو فلسفياً أو سياسياً - الداهب إلى أن الحقيقة المطلقة النهائية قد كشفت .

اسمح بذلك الفرض ، ولن يغدو الطفيلان والقسوة حتميين فحسب ، وإنما عادلين وضروريين أيضاً . ذلك إذا كنت أعرف الخير ، فإن واجبى المعنوى هو أن اضبط كل من يختلفون معى . وهذا هو السبب في أن الكنيسة الكاثوليكية لا يمكن أن تتراضى قط مع الليبرالية أو الديمقراطية ، وهو السبب في أنه لابد لها أن تؤثر حتى انغاشية على الاشتراكية . إن الفاشية قد تضطهد الكاثوليكية ، ولكن كمنافس . فهي قائمة على نفس المقدمة : وهو أنها تملك الحقيقة النهائية . ولئن اضطهدت ، فهي في النهاية تقوى فقط منافسيها المضطهدين . ومن ناحية أخرى ، فإن مبدأ الديمقراطية الأول هو أنه ما من أحد يعرف الحقيقة النهائية عن أى شىء ، وأن غاية ما يستطيع المرء قوله هو : « في هذه اللحظة المعينة ، وفي هذا المثل المعين ، فإن أقرب شىء إلى الحقيقة يمكننا تبينه يبدو أنه هذا . نحن لا نعرف ما الصلاح المطلق ، ونحن هذا الرجل يلوح أفضل من ذلك الرجل » . في مثل هذا الجو تدوى الكاثوليكية . ثمة كاثوليكيون ليبراليون كثيرون ، مثل نويز وماريتان - وإن بعضهم للملح الأرض - وتكنهم سيرون دانتيا منهم تقهر . سيرثون لسياسة كنيستهم ، دون أن يدركوا ضرورتها ، لأنه لا بد للدين انسخى من أن يكون مركزياً وتسليطياً ، وينبغى أن يناهض أى نظام سياسى يشجع حرية الضمير الفردى .

وفي الوقت الذى كان فولتير يكتب فيه ، كان التغير الاجتماعى يلوح محالاً ، وكان الأمان فوق الطبيعى هو الملاذ الوحيد لغير السعداء . ولم يكن للكاثوليكية - كما هو الشأن في أى بلد متخلف اليوم - من منافس . بيد أنه ما إن نرى أن للبؤس عللاً طبيعية يمكن إزالتها عن طريق العمل السياسى ، حتى تظهر عقائد سياسية إطلاعية .

ويسكال وروسو يصوران ، كأمثال ، كيف ينتهى الناس إلى إظهار اليقين على الحرية . لقد كانا كلامهما رجلين مريضين ، والمرض من أسباب التعاسة . والفقر ومشاعر الدونية الاجتماعية أو عدم الأمان من الأسباب الأخرى . إن الرأسمالية الليبرالية قد بدأت - كروسو - من اعتقاد مؤداه أن كل الأفراد سواء في حرية إرادتهم . وكما تولى روسو كاثوليكية ، بدأت الجماهير - وقد انقضت أوهامها - ترحب بحياة الثكنات في الفاشية التي تقدم على الأقل أماناً وبقية . لم يكن فولتير ثوريا اجتماعياً ، ولكنه - في إطار الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية لمصره - حاول على غيخته بفرق أن يخلق مجتمعاً يشعر أعضاؤه أنهم سعداء بما يكفى لجعل روح الديمقراطية تزدهر . ذلك بأن من أعراض السعادة حب استطلاع حتى يجد الآخرين شائقين وجديرين بالمعرفة كذات المرء . وفقط بإزالة العلل الواضحة للبؤس والفقر والظلم الاجتماعى يمكن لديمقراطية كالولايات المتحدة أن تحصى ذاتها من النداءات الزائفة لأعداء الحرية .

مقالات مختارة ، تأليف: ت. س. إليوت .

[نشرت في مجلة ذا جريفيين ، أكتوبر ١٩٥٣ ، ص ٤ - ٧] .

كشف مستر إليوت الناقد ، من البداية ، عن اهتمامين على نحو منسق : ما يستطيع المرء أن يدعوه الاهتمام الأثاني لشاعر ممارس ، والاهتمام العام الروح لرجل يؤمن أن الشعراء - إلى جانب الكهنة والمحامين والأطباء ، إلخ . - أعضاء في طبقة « المثقفين » Clerks أولئك السذجن - على نحو أو آخر - يعرفون القانون ، ومن ثم كانت وظيفتهم الاجتماعية هي شرحه للجهاش والدفاع عنه إزاء المهزولطين والبرابرة .

إن الشاعر الممارس ، عندما يقرأ شعر الماضى ، لا يسأل : « أهذه القصيدة جيدة أم رديئة ؟ أهذه القصيدة خير من تلك ؟ » ، وإنما يسأل : « في مواجهة الموقف التاريخى الراهن لنفسى ورفاقى ، من أى الأعمال نستطيع أن نستقى أكبر عون على حل مشكلاتنا الشعرية المعاصرة ، وأى الأعمال - من ناحية أخرى - هوائى خطرة ؟ » .

وهكذا فإن الهم الرئيسى لمستر إليوت ، في مقالته عن دانتى ، هو أن يكشف عن أن الأسلوب الدانتى والمنهج الليجورى أعضاء فائدة لمن أراد الشعر من أنسوب شكسبير . وعلى الرغم من أننى واثق من أن معرفته بالأدب الكلاسى عميقة ، فإن مقالتيه البرجيدتير في هذا المجال معنيتان كلشاهما بمشكلة الترجمة ، أى كيف يمكن جعل الماضى - حقاً وعلى نحو حيوى - معاصراً . ومرة أخرى نحدد أن

الأكثر جدية للمشكلات التي ينطوي عليها ذلك : إن مقتطف واحد قد يكفى لتحويل ذوق امرئ الأدب ، ولكن من المشكوك فيه أن يكون أى حجاج قد أدى إلى اعتدائى ديني ، ورغم أن المهتدى قد يعزو أحيانا إلى الإقناع المنطقي ما هو راجع ، حقيقة ، إلى شخصية المحتج أو حرمة . (على المرء أن يفترض مثلا ، أن ت . إ . هيلم كان يملك مثل هذه الشخصية ، لأنه - لدى من لا يعرفه إلا من خلال أعماله المنشورة - يلوح رأى مسرر إليوت فيه إسرافا مغربا في التقدير) . أضف إلى ذلك أن تعقيد هذه القضايا ، واستحالة معالجة أى منها منزلة ، يتطلبان فحصا على نطاق أوسع من نطاق المقالة العرضية التي يجب مسرر إليوت الوقت ، وربما الطموح ، لكتابتها . وعلى ذلك فإن أكثر مقالة له من هذا الطراز فنة تلوح لي هي « أفكار بعد لامب » ، وذلك على وجه الدقة لأنها محدودة ، بأحسن معاني هذه الكلمة : إنه فيها لا يخاطب العالم عموما ، وإنما يتحدث كعلمان متعلم إلى رفاهة في المذهب الأنجليكاني . وبرغم امتياز مقالاته عن المذهب الإنساني ، لا أستطيع أن أحول بين نفسي والشعور أنه فيها لا يضرب جوادا ميت فحسب ، وإنما جوادا لم تكن به حياة قط . من المسل أن نرى الأستاذ فورستر الصغير المسكين يمزق إرييا ، ولكن أما كان من الأجدي أن يقدم فحصا حريصا - وأقل تشويقا بقينا - لذلك الرجل الأخطر بكثير ، لأنه أعظم بكثير : جون دوى ، أو لبرنارد شو الذي لا يمكن استبعاد البسر الذي يلوح أن مسرر إليوت أحيانا يخاله [فشو ليس ولز] . ثم هناك أعظم الوثنيين قاطبة : جوتة . ما الذي ليس المرء على استعداد أن يدفعه لقاء دراسة بطوته من نوع كتاب نيتشه حالة فاجتر ، نقد يكشف - حتى في هجومه - عن عظمة الخصم . ومهما يكن من أمر ، فإن مثل هذه المهمة خليقة أن تستغرق وقتا طويلا ، وإن لدى مسرر إليوت أشياء أخرى (وى نظري على الشعر : أشياء أفضل) يقوم بها . محقق أنه أكثر من كاف أن المرء لا يستطيع أن يقرأ واحدة من هذه المقالات القصار دون أن يقع على ملحوظة لافتة للنظر ، أو ملحوظات مسلية حقيقة .

ولا بد لي من أن أختم كلمتي بنجمة شجار . إن مترجم كتاب بودلير « اليوميات الحميمة » ، والمشار إليه على صفحة ٣٧١ في كل من هذه الطبعة وسابقتها ، ليس « كرسطوفر شرود » غامضا ، وإنما هو كرسطوفر إشرود ، الروائي وصديقي الحميم .

مقدمة

[مقدمته لكتاب : قصائد مختارة من لوى ماكيس ، ١٩٦٨] .

إن المختارات الوحيدة من عمل شاعر بأكمله ، مما يمكن أو يخلق أن يكون لها أى نفوذ لدى الجمهور ، هي مختارات الشاعر ذاته . فهو وحده الذي يستطيع أن يرى القصائد من الداخل ، ويقومها على نسبه أنواع الشعر التي يحاول كتابتها . وقد كتب لوى ماكيس في كلمة تمهيدية لمختارات من شعره جمعها في ١٩٥٩ :

« ليست هذه - فيما أفترض - أحسن خمس وثمانين قصيدة لي ، ولا حتى - برغم أن أميل إليها - هي القصائد الخمس والثمانين التي

مقالاته من الأدب الانجليزي مقصورة على القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فليس هناك ما يقوله عن العصور الوسطى أو القرن الثامن عشر ، ليس - كما هو واضح - لأنه يعد كتاب هاتين الحقتين مملين أو بلا قيمة ، وإنما لأنها - في رأيه - أقل اتصالا بعصرنا من الناحية العملية .

ولدى الشاعر الممارس ، فإن بضع أبيات من كاتب قد تكفى لتزويده بالمفتاح الذي يبحث عنه . وقد كان مسرر إليوت دائما مصنف منتخبات عظيمة : ومن المحقق أنه إذا تحول المرء - بعد قراءة مقالاته عن الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين - إلى هؤلاء الكتاب أنفسهم - تورنير أو ما سنجر مثلا - فسبجد أنه اختار القطع الوحيدة الجيدة في عملهم .

وبالمثل فإن كلماته العارضة المختصرة التي تعبر عن عدم موافقته - كلومه المشهور لملتون - ليست بالصلف الذي تبدو عليه . إن ما يقوله مسرر إليوت حقيقة هو : « عندى شخصيا ، وعند معاصري فيها أمل ، أن ملتون لا يستطيع أن يعين وإنما فقط أن يعوق . لست أريد أن أبعد مزيدا من الوقت على هذا ، حيث إن من الأجدي إنفاقه في دراسة ماله قيمة إيجابية عندى » . إن القارئ غير الحذر قد يضلله ، على نحو خطر ، الأسلوب « اللاشخصي » الصالح لشره ، فيخال مسرر إليوت رجلا هادئا باردا مجردا من الهوى . والحق أن مسرر إليوت ، من كل النواحي ، كاتب جدد في مثل صف د . هـ . لورنس مثلا . وأنا أقول « يضل على نحو خطر » ، لأن من الممكن أن تغدو من أولياته أو أهدافه دون أن تدرك ما قضيت موضوع النقاش : وهكذا فإن الشاب المعجب بشعر إليوت قد ينتهى إلى أن ملتون - الذي لم يقرأه - غير جدير بالقراءة . والمعجب الأكبر سنا بشعر ملتون قد ينتهى إلى أن الشاعر الذي لا يرى غيرا في ملتون لا يمكن أن يكون جديرا بالقراءة .

إن التأثير المائل والذي يكاد يكون نافعا كلية لمحاولات مسرر إليوت « تنقية لغة القبيلة » ، يبين مدى الامتياز الذي لناقد - هو بحكم المهنة شاعر وشاعر مجيد - على الناقد الذي ليس بشاعر . فهذا الأخير ، إذا وجد المشهد الأدبي المعاصر منفرا لذوقه ، معرض - ومن يستطيع أن يلومه ؟ - لأن يتركه يواجه متاعبه دون عون ، بينما يكرس انتباهه لتلك الحقب والكتاب الذين يجدهم موافقين له . ولكن الناقد الشاعر مضطر - إذا كان يريد أن يكتب - لأن يبحث عن علاج لدها الحاضر ، أضف إلى ذلك أن كونه قد كتب شعرا صادقا ، هو ذاته ، يضمن على آرائه النقدية سلطة [ليست ، وأأسفاه ، مبررة في كل الأحوال] لا يستطيع الآخر - مهما يكن من رجاحة ذوقه وسعة علمه - أن يؤمل في اكتسابها . لقد أعلن الأستاذان و . ب . كير وجورج سنسبري أن دويدن وبوب شاعران عظيمان ، ولكن الجمهور القارئ للشعر ظل يدهما من « كلاسيات نثرنا » ، ثم قال مؤلف « بروفر » الشيء نفسه فأرهدف الجمهور أذنيه .

ولئن كان هم مسرر إليوت الآخر - جهوده لأن يكون ماثيو أرنولد عصرنا ، ولكي يشخص ويصف العلاج لأدواء المدنية الحديثة ، ودفعه عن مسيحية دوجماطية ومنظمة ضد البروتستانتية اللبرالية والفكر الأعلى - قد كان ، فيها أشك ، ضئيل التأثير إلا فيمن يشاركونه معتقداته بالفعل ، فبدهى أن ذلك راجع أساسا إلى الطبيعة

أنفصلها أكثر من غيرها . لقد استبعدت بعض قصائد هي ، من نوعها ، تلوح خيراً من بعض القصائد التي أدرجتها . . وقد كان هدفى الأساسى هو أن أمثل لأوجه مختلفة وأنواع مختلفة من شعرى .

والنوع الثانى من المختارات الذى هو - وإن يكن بلا نفوذ - نوع مشروع يتمثل فى المختارات التى يختارها كل قارىء ، بعد أن يكون قد ألم بكل رقعة عمل الشاعر ، لنفسه ، ويكون أساسها الوحيد ذوقه الشخصى . والمختارات الحالية من هذا النوع . وباعتبارى شاعراً زميلاً من نفس الجيل ، وصديقاً شخصياً ، فإنه ليكون من الوقاحة وعدم الأمانة منى أن ألب دور الناقد - المدرس ، واختار قصائد لا لأنى أميل إليها وإنما لدلائلها الممكنة فى نظر مؤرخ الأدب . إنى لم أدرج شيئاً ، مثلاً ، من متواليات الخريف أو عشر تقدمات محروقة . وقد بحكم على الخلف بأنى أحمق ، ولكنه يلوح لى أن لوى ماكينيس - فى مطالع خمسينيات هذا القرن - قد مرّ بمرحلة غير موفقة ، وهو عثار حظ يمكن أن يقع لى شاعر ، وكثيراً ما يقع . ولست أدهو قصائده فى تلك المرحلة سيئة - فهى ككل ما كتب جميلة الصناعة - ولكنى أجدّها مملة بعض الشيء . ولحسن حظى وحظى ، لم تدم هذه الفترة طويلاً . وإن دواوينه الثلاثة الأخيرة لتشتمل - فى رأى - على أروع أعماله ولا حاجة بى إلى القول إن عدم إدراج قصيدة ما فى هذه المختارات لا يتضمن بالضرورة أن لا أميل إليها . فليس لكتاب مختارات الحق فى أن ينافس فى السوق مجموعة القصائد ، كما كان الحال خليقاً أن يكون ، لو أنى أدرجت هنا كل ما أعجب به .

ومرة أخرى فإنه ليس لى - كمعاصر وصديق - أن أحاول أى تفهيم نقدى جدى لشعر لوى ماكينيس . هذه مهمة أتركها لجيل أصغر سناً ، وإثماً من أن أى حكم عادل سيكون فى صفه ، وأن صفته سيطرده معوه مع الأعوام .

ت.س. إليوت [الحائز على وسام الاستحقاق] : تحية

[نشرت فى مجلة ذا ليسر . ٧ يناير ١٩٦٥ ، ص ٥] .

إن شاعراً كبيراً ورجلاً صالحاً قد توفى لتوه ، ثمة علامتان يدرك بهما المرء أن هذا الشخص شاعر كبير ، إلى أسأل نفسى : هب أن قوة بشعة قدر لها أن تدمر كل قصائد إليوت ، عدا واحدة ، فأى قصائده تؤمل أن تكون هى الناجية ؟ وهب أنى أجبت : « مارينا » ٩١ سرهان ما ستنبعث ضجة مخالفة داخلية . وماذا عن « جروننيون » ، أو محاكاته لدانتى فى قصيدة « نثل جيننج » ، وهلم جرا ؟ - إلى أن أدرك أنى شاكر لكون قد قرأت كل ما كتب إليوت ، بما فى ذلك تلك القصائد التى لا تشدنى كثيراً . والعلامة الأخرى هى اقتناع المرء بأنه ما من تغيرات وذبذبات مقبلة فى الذوق سوف تدرج عمله فى مدرجة السببان . ولو أنى حاولت أن أتحيل كتاب منتخبات من الشعر الانجلو - أمريكى ، يُنشر فى سنة ٢٠٦٤ أو ٢٠٦٤ ، فإن لا أستطيع أن أتنبأ كم من صفحاته سيخصص لشعره ، أو أى قصائده هى التى سيقع عليها الاختيار ، ولكنى واثق من أنه سيشتمل على شيء له .

قال إليوت ذات مرة إنه كلاسى فى الأدب ؛ وهذا يلوح لى مضللاً

لأنه يوحى حتماً - مهما يكن ما قد عناه بالكلمة - بشاعر يمكن النظر إلى عمله على أنه خطوة منطقية وحتمية فى النمو التاريخى للشعر الإنجليزى . وعندى - على العكس من ذلك - أنه واحد من أكثر الشعراء اتساقاً بالذاتية ، فى موضوعه وتقنيته على السواء . ولدى انطباع بأنه ، كوردزورث ، قد استلهم كل ما كتب تقريباً من بضع خبرات رؤى بوية حادة ، ربما يكون قد مر بها فى وقت مبكر من حياته . أما عن تقنيته ، فإنه ، يقينا ، واحد من شعراء الإنجليزىة الغلائل الذين تمكنوا من كتابة ما يُسمى بالشعر الحر بجراح ، والذين - بالإضافة إلى ذلك - يقتنعون المرء بأن الشعر الحر هو الوسيط الصائب لما يريدون أن يقولوه . كانت أشكال النظم الأشد صرامة والأكثر تقليدية لتكون خاطئة فى حالته .

كثيراً ما قيل إن الأرض الخراب هى أكثر قصائد القرن العشرين تأثيراً . وعلى قدر ما يخص الأمر الشعر الانجلو - أمريكى لا أراى وإثماً من أن الأمر كذلك . ومعنى ذلك أن عندما أقرأ شاعراً عثر على صوته الخاص بعد ١٩٢٢ ، كثيراً ما ألتقى بمحط نغم أو حيلة لفطية تجعلنى أقول : « إيه ، لقد قرأها هاردى أو بينس أو ريلكه » . ولكنى قلما أرى ، إن رأيت قط ، تأثيراً فورياً مباشراً من إليوت . بدهى أن تأثيره غير المباشر قد كان عظيماً ، ولكنى أجد من التعبير تحديد كنهه فى حالتى الخاصة ، لم يكن هذا التأثير راجعاً إلى ما قاله هو نفسه قدر ما كان راجعاً إلى موهبته غير العادية فى إبراد مقتطفات مذهشة . إلى لم أتمكن قط من أن أفهم ، على وجه الدقة ، ما المراد بالمعادل الموضوعى ، ولكن إيراده ستة أبيات من درايدن جعلنى أرى ذلك الشاعر فى ضوء جديد تماماً .

ولدى قراءتهم نقده ، جنح بعض المعجبين المسرفين فى الحماس إلى أن ينخدعوا بطريقته الجادة فيحملون كل كلمة قالها على محمل الجد . والحق أن فى إليوت الناقد - كما أن فى إليوت الانسان - قدراً كبيراً من وكيل الكنيسة الحى الضمير ، ولكن فيه أيضاً صبياً فى الثانية عشرة ، يجب أن يفاجئ الموقرين بأن يقدم لهم مفرقات على شكل سيجار ، أو وسائل ينبعث منها صوت ضراط عند الجلوس عليها . وهذا المازح العمل هو الذى يقاطع وكيل الكنيسة فجأة ليلاحظ أن ملنون أو جوتة لا خير فيها .

وثمة تأثير آخر مؤكد كان له فى شباب الشعراء يتعلق بأداب السلوك وطريقته . لم يكن ليها ، فيما أظن ، من قلده تماماً بارتداء قبعة مستديرة سوداء ، أو حمل مظلة محكمة الطلى ، ولكن من المحقق أنه علمنا أنه لا يلقى أن نلبس أو نتصرف هل الملاً بحسب التصور الرومانسى للشاعر . والأهم من ذلك أنه علمنا أن سلوك الشاعر يخضع لنفس الأحكام الخلقية كأي شخص فى أى درب من دروب الحياة . إنه لا يستطيع أن يطالب بامتيازات خاصة .

وينقلنى هذا إلى ما بدأت به : إلى فكرة أن رجلاً صالحاً قد انتزع من بين ظهرانيها . وعندى أن برهان صلاح المرء هو تأثيره فى الآخرين . وقد كان المرء - ما ظل فى محضر إليوت - بشعر أنه محال أن يقول أو يفعل شيئاً منقطعاً . ليس موت الشاعر بالخسارة ، إلا أن يكون قد احتضر شاباً قبل أن يعطى العالم ما فى جمته من أعمال : فقصائده تظل هناك . أما موت الرجل الصالح فخسارة حقيقية ، لا صلاح لها ، لكل من أسعدهم الحظ بمعرفته .

كلمة تمهيدية [١٩٦٦]

[كلمته التمهيدية لكتابه : الخطباء]

المحكمة أنه لم يجر به بنائاً قط . وهنا شيء أتذكره بوضوح تام ،
وتجملني الذكرى أجفل . ليس ثمة خطايا أدبية خفية . قد يعبر المرء ،
بحذقه أو تنقيحه قصيدة سيئة في الطبقات اللاحقة ، عن ندمه ،
ولكن القصيدة تظل هناك : لا يستطيع المرء أن ينسى أو يخفى عن
الآخرين أنه ارتكبها . ومن بين تنوعات الرداءة الكثيرة التي يؤلم
الشاعر تذكرها - كعدم الأمانة وجدانياً أو عدم الترتيب - ثمة نوع
لا يستطيع شاعر أن يأسف عليه : البيت المضحك دون قصد ، ذلك
الذي كتبه الشاعر بكل جدية ثم إذا هو يدرك - عادة بفضل صديق
يوجه نظره إليه - أن الصور التي يستدعيها ذات سخف للبدل .
وعندما أقرأ خبري من الشعراء أبحث دائماً عن أبيات تصلح لأن تكتب
تحت رسم كاريكاتوري لماكس بيربوم أو جيمز ثيربر . ما الذي لست
على استعداد أن أضحي به كي أرى ، مثلاً ، رسماً كاريكاتورياً لأي
من هذين الفنانين عن بيت لإليوت ، أو بيت بيتس :

لو أن دي فاليرا ألهم قلب پارل ؟

وتذكر قائمة مستر بلومفيلد بأنه ، حيث يخص الأمر الأبيات
السخيفة ، فإن أحسن مكان بين أحسن الشعراء . هناك ثلاثة
مقطعات ، لو أن كنت قد كتبتها عن قصد لحولت لي الحق أن أدهو
نفسى عبقرياً :

وايزوبل التي يهديها المتواثين
ظلت تلاحق طوال صيف .

وإنه لمحال
بين الحسنة التكوين أن تتغل مرتاحاً .
ولا كيف يمكنني ، أنا شهيد مسامر القدم ، أن أكتب التالي ؟
بخفة ، بخفة إذن أستطيع أن أرقص
على مخموم ما هو واضح .

وكما أوضح مستر بلومفيلد ذاته لي ، فإن القيمة الأساسية
للبيلوجرافيا بالنسبة للكاتب هي أنها تعين على أن تكفل تسجيل نصه
النهائي المنقح باعتباره المعيار . ومهما يكن من أمر ، فإن أسف إذ
يتعين على أن أحذره ، وكذلك أي شخص آخر يمتدحه الأمر ، بإنني قد
أجريت عشرات من التعديلات الجديدة [في قصائدي] على أمل أن
أتمكن ، يوماً ما ، من إعادة طبعها . بدهي أن من حق الناقد أن
يفضل نسخة باكراً على نسخة لاحقة ، ولكن البعض بلوح كانه يظن
أنه لاحق للكاتب في أن ينقح عمله . ومثل هذا الاتجاه يبدو لي
خيباً . إن أغلب الشعراء - فيما أظن - يخلقون أن يتفوقوا مع قول
فاليري : « لا تتم القصيدة قط ، وإنما تهجر فحسب » . وهذا ما أود
أن أضيف إليه : « أجل ، ولكنها لا يجب أن تهجر بأسرع مما
ينبغي » . وفي بعض الحالات ، أيضاً ، يجد المرء أن التفتير لا جدوى
منه ، وأن القصيدة بأكملها يجب أن تحذف . بينما كنت أعيد قراءة
قصيدة لي بعد نشرها ، ١٩٣٩ ، وقمت على البيت :

علينا أن يجب أحداً الآخر أو نموت

وقلت لنفسي : « هذه كذبة ملعونة ! فلا بد من أن نموت في كل
الأحوال » . وهكذا فإن في الطبعة التالية غيرت البيت إلى :

علينا أن نحب أحداً الآخر وأن نموت

إلى ، كقاعدة ، عندما أعيد قراءة شيء كتبت عندما كنت أصغر
سناً ، أستطيع أن أرتد بفكري إلى الإطار الذهني الذي كتبت فيه .
ولكن الخطباء تغلبني على أمري . إن اسمي على صفحة العنوان يلوح
اسماً زائفاً لشخص آخر ، شخص موهوب ولكنه أشرف على حافة
صحبة العقل ، يمكن أن يغدو - في عام أو اثنين - نازياً .

أما المؤثرات الأدبية فإن أذكرها إن قليلاً أو كثيراً . إن القسمين
الموسمين بـ « ملخص » و « تقرير » يشتملان ، كما بين لي إليوت في
خطاب ، على « كتل غير متصلة من سان جون بيرس » . كنت قد
قرأت حديثاً ترجمته (أناباز) . أما الدافع إلى كتابة يوميات طيار فقد
جاء من منبعين : اليوميات الحميمة لبودلير ، وكان كرسنوفر إشرود
قد ترجمها لنوه ، وكتاب بالغ الحمق أقرب إلى الترجمة الذاتية للجنرال
لودندورف ، أنسبت اسمه . وعلى العمل بأكمله يفهم ظل تلك
الشخصية الخطرة : د . هـ . نورنس ، المنظر الأيديولوجي ،
صاحب فانتازيا اللا شعور وتلك الروايات المنذرة بالشوم : قفر ، و
الشمبان المجنح .

بلوح أن الخيط الرئيسي لـ « الخطباء » هو عبادة البطل . ونحن
جميعاً نعرف ما يمكن أن يؤدي إليه ذلك سياسياً . وأخيراً اليوم أن
دافعي اللا شعوري إلى كتابتها كان علاجياً : أن أطرد اتجاهات معينة
من نفسي بأن أدهو خبري مطلقة السراح في عالم الخيال المغرب ، ولئن
كنت اليوم أجد « أودن » ومعه صفارة الملعب ، كما دعاه وندام
لويس ، باعنا على الحجل بعض الشيء ، فإن أدرك أن جو التلميذ
ومعجمه اللفظي هو ، على وجه الدقة ، النقد المعنوي للانفعالات
والأفكار الأقرب إلى الدمامة والمستخدم في التعبير عنها . فبجعل
الأفكار الأخيرة صيبانية ، تجعل من المحال حملها على عمل الجدل .
وفي إحدى الأناشيد أعبر عن كل العواطف التي حيا بها أتباع هتلر
مقدمه ، ولكنها قد جُعِلت - فيها أمل - عديمة الضرر ، من جراء
الحقيقة المائلة إلى أن الفوهرر المحيا على هذا النحو ، وليد حديث
القدوم إلى الدنيا وابن لصديق .

كلمة تمهيدية

[كلمته التمهيدية لكتاب : و . هـ . أودن : بيلوجرافيا ، تليفن .
بلومفيلد ، ص ٧ - ٩] .

ظلمت دائماً أستمتع بقراءة البيلوجرافيات كما أستمتع بقراءة
مراعي القطارات أو وصفات الطهي أو أي نوع من القوائم بالتاكيد .
ومهما يكن من أمر ، فإن مواجهة بيلوجرافيا الذات خبرة مروعة . إن
مستر بلومفيلد ليس ، بالنسبة لي ، مجرد دارس : إنه ملاك الحساب
الذي دون ، بالأبيض والأسود ، ما فعلت على وجه الدقة . ورد فعل
الأول هو : « أمن الممكن أن أكون قد كتبت كل هذا ؟ » ، إذ أغلب
الصفحات . هاهنا شيء كنت لا أكون على استعداد لأن أقسم في

ولكن هذا لم ينفع أيضا ، فحذفت المقطوعة . لم ينفع ذلك مرة أخرى ، فأدركت أن القصيدة كلها مصابة بافتقار لا علاج له إلى الأمانة ، ويتمين نبذها .

وما احتاج إليه أكثر من حاجتي إلى بيلوجرافى إنما هو ناقد نصي جد يد يجرى التصحيحات الملائمة لأن - فيما يحتمل - أسوأ قراء تجارب الطبع في العالم . ويمكن أن يكون هذا مصدرا لاختلاط لا داعي له . لقد أثار أحد النقاد ضجة حول اختلاف بين نسختين من بيت لي ، ورأى في ذلك دلالة أبديولوجية ، بينما كان الاختلاف - في الحقيقة - راجعا إلى غلطة مطبعة في إحدى النسختين . ومن المحقق أن لست الكاتب الحديث الوحيد الذى يحتاج إلى مثل هذا التحرير . يكاد كل كتاب نشر في الخمسين سنة الأخيرة أن يشتمل على أخطاء مطبعة ، وهى حقيقة أهزوها إلى ذلك الاختراع الخبيث : الآلة الكاتبة . فمن ناحية ، قل جدا من الكتاب من هم خبراء بالآلة الكاتبة ، بحيث يرتكبون دائما أخطاء ما كانوا ليقعوا فيها قط لو أنهم كانوا يكتبون بالقلم . ومن ناحية أخرى ، غدا عمال الطباعة مدللين وأنسبوا فن قراءة خط اليد . يصعب على المرء أن يتصور ما سيقوله جامع حروف اليوم لو أنه رُوجحه بمخطوط لبلزك وطلب إليه أن يصفه .

إن فني عظيم لمستر بلومفيلد لجهده وعلمه . وكذا كاركاشكوى ، يعوزه الكفاية ، هانذا أسهم بواقعة بيلوجرافيا لا يعرفها ، حتى الآن ، خيى . ما زلت أذكر آخر بيت ونصف من أول قصيدة كتبتها في حياتي ، وهى سوناته ورفضت عن بل تاون بإقليم البحيرات . كانت تقول :

وق النديان الهادئ
لأموالك دعهما تنى .

أما من أو ما الذى يشير إليه الضمير في دعهما ، فذلك ما لا أستطيع له تذكرا .

القصة البوليسية

إذ من ذا الذى ليس له منظره الطبيعي الخاص ، شارع القرية المتجول ، البيت بين الأشجار ، كلها قرب الكنيسة ، وإلا فهو بيت البلدة الكمي . البيت أو الأعمدة الكورنثية ، أو الشقة الصغيرة الفعالة : على أى الأحوال بيت ، المركز الذى فيه الأشياء الثلاثة أو الأربعة التى تحدث لإنسان . تحدث ؟ أجل ، من ذا الذى يعجزه أو يرسم خريطة حياته ، ويظلل المحطة الصغيرة التى يلتقى فيها بمحبيه ويفرول وداعها باستمرار ، ويحدد البقعة التى فيها جثمان سعادته اكتشف لأول مرة ؟

أفاق غير معروف ؟ رجل غنى ؟ لغز دائما بماضى دفين - بيد أنه عندما تظهر الحقيقة ، الحقيقة عن سعادتنا ما مدى دينها للابتزاز وإغواء النساء .

أما البقية فتقليدية . كل شيء يسير حسب الخطة : النزاع بين حسن الإدراك الموضوعى المشترك وذلك الحدس اللامع المستفز .

الذى هو دائما حل مسرح الحدث ، مصادفة ، قبلنا كل شيء يسير حسب الخطة ، الكذب والاعتراف على السواء ، نزولا إلى الطراد الختامى المثير ، القتل .

ومع ذلك يبقى على الصفحة الأخيرة مجرد شك يتلكأ تلك الشهادة ، أكانت عادلة ؟ أعصاب القاضى ، ذلك المفتاح ، ذلك الاحتجاج عند المشقة ، وابتناسمتا نحن . . لماذا أجل . .

بيد أن الوقت دائما يقتل [مذنب] . على أحد ما أن يدفع ثمن فقداننا للسعادة ، وسعادتنا ذاتها .

يوليو ١٩٣٦

أ. إ. هاوسمان

لا أحد ، ولا حتى كمبردج ، كان حقيقا باللوم ؛

- لم إن شئت الموقف الإنسانى -

إذ جرح قلبه في شمال لندن ، غدا

زعيم الدارسين الكلاسيين في جيله .

حامدا اختار الجفاف كالتراب

كان يحتفظ بالدموع كبطاقات برديّة قدرة في درج ،

الطعام كان حبه العام ، أما شهوته الخاصة

فشىء له صلة بالعنف والفقراء .

في هوامش متوحشة على الطبقات غير العادلة

هاجم ، متهيا ، الحياة التى عاشها .

ووضع مال مشاعره على

علاقات الحق غير النقدية ،

حيث تقسيمات جغرافية محض .

تفصل بين الجندي الحشن المشنوق وأستاذ الجامعة .

ديسمبر ١٩٣٨

الروائي

معباً في موهبته ، كزى موحد
 فإن رتبة كل شاعر معروفة ؛
 وبوسع الشعراء أن يدهشونا كعاصفة رعدية
 أو أن يموتوا في شبابهم ، أو يعيشوا - سنون طوالا - وحيدين .
 بوسعهم أن يندفعوا إلى الأمام كالمهوسار : أما هو
 فعليه أن يناضل للخروج من موهبته الصبائية ويتعلم
 كيف يكون بسيطاً وأخيراً ، كيف يكون
 امرأة لا يظن أحد أنه يستحق مشقة الاستدارة للنظر إليه .
 ذلك أنه لكي يبلغ أهون أمانيه ، عليه
 أن يهدو كل الملل ، وأن يخضع
 للأمراض السوفية كالحب ، وبين الأبرار
 يكون باراً ، وبين الأوساخ وسخاً أيضاً ،
 وفي شخصه الضعيف عليه - إن استطاع -
 أن يتحمل ، يحمل ، [يعانى] كل مظالم الإنسان .
 ديسمبر ١٩٣٨

إدوارد لير

إذ تركه صديقه كى يتناول إفطاره وحيداً على الشاطئ ،
 الإيطالي الأبيض ، نهض شيطانه المروع
 فوق كتفه ، بكى لنفسه في الليل ،
 مصور مناظر طبيعية قدر يكره أنفه .
 فيالق الهم القسا الطلعة
 كانت كثيرة كبيرة كالكلاب . كان يزهجه
 الألمان والقوارب . والمودة بعيدة عنه أمهلاً ؛
 ولكنه بإرشاد الدموع نجح في بلوغ أساه .
 أى ترحيب خارق . استولت الأزهار على قبعته
 وحملت لكي تقدمه إلى الملائكة
 جعل الأنف الزائف للشيطان المائدة تضحك ؛ سرعان
 ما جعلته قطعة يرقص الغالس بجنون ، تركته يضغط على يدها ؛
 دفعت به الكلمات إلى البيان لكي يغنى أغاني ملهوية .
 واحتشد الأطفال حوله كمستوطنين . لقد غدا أرضاً .
 يناير ١٩٣٩

رثيو

الليالي ، وأقواس السكة الحديد ، والسيارة السيئة ،
 ورفاقه البشعون ، كلها لم تعرف .
 بيد أنه في ذلك الطفل قد انفجرت كذبة البلاغى
 كأنبوبة : لقد صنع البرد شاعراً .
 كزوس الشراب التي يشتريها له صديقه الضعيف والغنائى
 وحواسه المشوشة منهجياً
 لكل اللغو المألوف قد وضعت نهاية ؛
 إلى أن غدا عن القيامة والضعف مغترباً .
 الشعر قد كان مرضاً خاصاً للأذن ؛
 والنزاهة لم تكن تكفى . لاح ذلك
 جحيم الطفولة : لا بد له من أن يحاول مرة أخرى .
 والآن ، إذ يركض خلال إفريقيا ، راح يحلم
 بنفس جديدة ، الابن ، المهندس ،
 صديقه مقبول للبشر الذين يكذبون .
 ديسمبر ١٩٣٨

ماتيو أرثولد

موهبة كانت تعرف ما هو عليه - مدينة مظلمة يعوزها النظام ؛
 الشك أخفاها عن سماء الأب المحبة المؤدبة ؛
 وحيث يوما المزارع - الأم كانت تتوهج حامية ،
 قامت الأزقة العشوائية لشقة الجيران .
 ومع ذلك كانت لتعيش ، من طيب خاطر ، فيه وتتعلم طرقه ،
 وتنمو دقيقة الملاحظة كشحاذ ، وتألف
 كل ميدان وجادة وشارع فقير ،
 وتجد في انتفاء النظام عالماً كاملاً تتغنى بمدحه .
 لكن كل توقيره عديم المأوى تمرد وصاح :
 د إلى ساحة أبي وسوف يسمع ،
 لن يعارض شيئاً كلمته النهائية المقدسة ،
 لا شيء ، ورمى موهبته في السجن إلى أن ماتت ،
 ولم تترك له شيئاً سوى صوت سجان ووجهه ،
 وكل شيء رن أجوف خلا استنكاره الواضح
 لجيل متفائل محب للاجتماع
 رأى نفسه ، بالفعل ، في وكان أب .
 فبراير ١٩٣٩

فولتير في ثورن

سعيدا سعادة كاملة الآن ، راح ينظر إلى ضيعة .
'منفى' يصنع الساعات رفع بصره إليه إذ مر ،
واستمر في عمله . وحيث كان مستشفى يرتفع سرعيا ،
لمس نجاراً قبعته [تحية] ، وأقبل وكيل ليقول إن
بعض الأشجار التي غرسها كانت تنمو جيداً .
توجهت الجبال البيضاء . كان ذلك في الصيف ، لقد كان سامن
المعظمة .

بعيدا في باريس ، حيث راح أهدأه
يتهايمسون أنه شرير ، وفي مقعد متصب
ناقت امرأة عمية عجوز إلى الموت والرسائل . إنه يكتب
'لا شيء أفضل من الحياة' . ولكن أكان الأمر كذلك ؟ أجل ،
إن الحرب

ضد الزائف وغير العادل
كانت على الدوام جديرة بما يذل في سبيلها . وكذلك العمل في
حديثه . مدين .

مداها ، مؤنبا ، غططا ، أشطروهم جميعا ،
قاد سائر الأطفال في حرب مقدسة
ضد الراشدين الشائنين . وكمثل طفل ، كان ماكرا
ومتضعا عندما تحين مناسبة .

للإجابة ذات الوجهين أو الكذبة الحامية البسيطة .
بينما هو صبور كفلاح ينتظر سقوطهم .

ولم يساوره شك قط ، مثلما حدث لدالامير ، أنه سيتصر :
يسكال وحده كان عدوا عظيما ، أما البقية .
فجردان تسممت فعلا . كان ثمة الكثير ، رغم ذلك ، مما يتمتع
عمله

ولا أحد سواه يعتمد عليه .

ديدرو العزيز كان بليدا ولكنه يذل قصاره ؛
وروسو - كما عرف دائما - سيتحب ويسلم .

هبط الليل وجعله يفكر في النساء : الشهوة
كانت واحدا من المعلمين الكبار ؛ لقد كان يسكال أحق .

كيف كانت إميل تحب الفلك والفراش ؛
ويبسبت أحبته أيضا كفصيحة . كان مسرورا .

لقد أدلى بدلوه في البكاء على أورشليم : وكفاحدة
كان مبغضو اللذة هم الذين يغدون غير أبرار .

ومع ذلك [وهكذا] فإنه ، كحارس ، لم يطرق جفنه نوم . كان
الليل مليئا بالمظالم .

والزلازل وأحكام الإعدام . سرعان ما سيموت ،

وستظل تنهض في كل أنحاء أوروبا المرصعات الفظيحات
تتأكلهن الرغبة في سلق أطفالهن . أشعاره وحدها

هي التي ربما وسعها أن توقفهن . عليه أن يمضي في العمل .
ومن فوقه كانت النجوم غير الشاكبة تؤلف أغنياتها الجليلة .

فبراير ١٩٣٩

مونتيني

خارج نافذة مكتبه كان يوسعه أن يرى
منظرا طبعيا رقيقا في رعب من الأجرومية ،
مدائن اللثغ فيها إجباري
وأقاليم التلثم فيها عقابه الموت .

الكبار الأقوياء رقدوا مستنفذى القوى . إيه لقد كان
هذا المحافظ ، ضعيف الغريزة الجنسية ، الأشبه بأستاذ جامعي
هو الذي بدأ ثورة وأعطى

الجسد أسلحته كي يزم الكتاب [المقدس] .

عندما تخرج الشياطين العقلاء عن طورهم

تنزع الثياب عن قلوبهم الراشد

ينبئ إعادة نماء الحب من الطفل الحسى التزعة ؛

الشك يندو وسيلة للتعريف ،

وحق الأداب الجميلة مشروعة كصلاة ،

والكسل فعل انسحاق خالص [والكسل حركة انسحاق] .

١٩٤١

شكر

عندما شعرت ، قبل البلوغ ،

أن الأراضي سيخة والغابات مقدسة :

لاح لي الناس هارين من القداسة .

وهكذا فإن عندما بدأت أقرزم ،

جلست على الفور عند أقدام

هاردي وتوماس وفرست .

الوقوف في الحب غير ذلك ،

فإن امرأة ، على الأقل ، أصبح الآن معها :

كان يتس عوننا ، وكذلك كان جريفرز .

ثم ، دون تحذير ، تصدع

من المعلمون الذين أحتاج إليهم ؟
حسن : إنهم هوراس ، أبرع الصناع ،
في ترفولي

وجوته ، المتضاني في الأحجار ،
والذي حدس - وإن لم يتمكن قط من إثبات ذلك -
أن نيوتون قد تنكب بالمعلم سواء السبيل .
بحب أنا ملكم جميعا :

بدونكم ما كنت لاستطيع أن أخرج
ولو أضف أيان .

مايو ١٩٧٣

الاقتصاد بأكمله حل حين غرة :
هناك ، كي يرشدني ، كان يرخت .
وأخيرا ، فإن أشياء يقف لها شعر الرأس
كان هتلر وستالين يصنعانها
أرغمته على أن أفكر في الله .
لماذا كنت واثقا أنها كانا خطئين ؟
إن كركجارد الجامع ، ووليمز ، ولويس
قد أرشدوني هائدا إلى الاعتقاد .
والآن ، إذ أهدأ مع السنين
وأهبط في منظر طبيعي سخى ،
تغريفي الطبيعة مرة أخرى .



● كشاف المجلد الثامن ●

أ. كشاف الأعداد :

العددان الأول والثاني :

دراسات في النقد التطبيقي

(الجزء الأول)

العددان الثالث والرابع :

دراسات في النقد التطبيقي

(الجزء الثاني)

ب. كشاف الموضوعات .

ج. كشاف المؤلفين .

كشاف المجلد الثامن

أ - كشاف الأعداد

المعدان الأول والثاني : دراسات في النقد التطبيقي
(الجزء الأول) .

المعدان الثالث والرابع : دراسات في النقد التطبيقي
(الجزء الثاني) .

(ب) كشاف الموضوعات

- آليات السرد في «القصة - القصيدة» .
- إدوار الخراط .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ١٤١ .
- الأدبان العرب والإنجليزى مقارنات ومقابلات .
- نصوص من النقد العرب الحديث .
- إبراهيم عبد القادر المازني .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٢٦ .
- أما قبل .
- رئيس التحرير .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ .
- أما قبل .
- رئيس التحرير .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ .
- إنتاج ما أنتج - مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية .
- مالك المطلبى .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٤٦ .
- انتحار الذات وامبار القصة .
- دراسة في تجربة محمد الماجد القصصية .
- إبراهيم غلوم .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ١٩٩ .
- بنية الحكاية في قصص محمد مستجاب القصيرة .
- ثناء أنس الوجود .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ١٨٤ .
- بنية الخطاب الشعري .
- (عروض كتب) .
- تأليف : عبد الملك مرتاض .
- عرض ومناقشة :
- عبد الحكيم راضى .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٥١ .
- ترجمة الشعر :
- مع نماذج من شعرنا الجديد بالألمانية .
- عبد الغفار مكاوى .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٢٠٠ .
- التركيب الدرامى لرائية الخنساء .
- محمد صديق غيث .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ٨١ .
- التركيب العامل في قصة «الزيف» .
- تحليل سيميائى لنص سردي .
- عبد المجيد نوسى .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ١٧٣ .
- التشكيل بالرمز في مسرح الحكيم .
- محمد فتوح أحمد .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ١٢٦ .
- تنويعات حول «لعبة النسيان» .
- الصديق بوعلام .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ١٧٨ .
- جماليات التشكيل الفولكلورى في «الطوق والإسورة» .
- محمد بدوى .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ١٦٣ .
- حداثه النص الشعري القديم .
- الحبيب شبيب .
- ع ٤٠٣ / ٤٠٣ - ١٩ .

- حكاية الجارية تودد.. قراءة حضارية .
- نبيلة إبراهيم .
- ع ٢٠٨/٢٠١ - ٢١٥ .
- خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور .
- وليد منير (عرض رسائل جامعية) .
- ع ٢٦٩/٢٠١ - ٢٧٥ .
- تحليل حاوي (١٩٢٥ - ١٩٨٢) .
- دراسة في مجملته الشعرى .
- خالد سليمان .
- ع ٢٠١/٢٠١ - ٦٩ .
- الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينه .
- شكرى الماضى .
- ع ١٤٢/٤٠٣ - ١٦٢ .
- الشعر العربى الحديث .
- بنياته وإبدالاتها .
- (رسائل جامعية) .
- محمد بنيس .
- ع ٢٠٣/٤٠٣ - ٢٠٦ .
- صراع الخطابات
- حول النص والإيديولوجيا في رواية «الزئزال» للطاهر وطار .
- عمار بلحسن .
- ع ١٢١/٢٠١ - ١٢٩ .
- صفاء زيتون : مصالير على أخصان القلب .
- (عرض كتب) .
- تأليف : صفاء زيتون .
- عرض ومناقشة :
- فريال جبورى غزول .
- ع ٢٥٢/٢٠١ - ٢٦٠ .
- صفائر الثنائيات المتضادة .
- قراءة في رواية «الزمن الآخر» لإدوار الخراط .
- أمجد ريان .
- ع ١٤٤/٢٠١ - ١٥٤ .
- ضمير الشعر ضمير العصر وشعر الليل .
- صلاح فضل .
- ع ١٠٦/٤٠٣ - ١١٤ .
- طراز التوشيح بين الانحراف والتناص .
- صلاح فضل .
- ع ٧٠/٢٠١ - ٨٠ .
- ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة .
- محمد عبد المطلب .
- ع ٦٥/٤٠٣ - ٧٦ .
- قراءة في نص قديم / جديد .
- وليد منير .
- ع ٢١٦/٢٠١ - ٢٢٢ .
- لغة الشعر في «زهرة الكيمياء» بين محاولات المعنى ومعنى التحولات .
- عبد الكريم حسن .
- ع ١١/٢٠١ - ٣١ .
- لغة الغياب في قصيدة الحداثة .
- كمال أبو ذيب .
- ع ٧٧/٤٠٣ - ١٠٥ .
- مع المجلات الأدبية العربية .
- (عرض دوريات عربية) .
- وليد منير .
- ع ٢١١/٤٠٣ - ٢١٦ .
- مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة في القرن الرابع الهجرى .
- (رسائل جامعية) .
- عرض : كريم عبيد خليل .
- ع ٢٦٧/٢٠١ - ٢٦٨ .
- الملكة الشعرية والتفاعل النصي .
- (دراسة تطبيقية على شعر المهذلين) .
- محمد بربري .
- ع ٢٠/٤٠٣ - ٣٩ .
- «مهرامره» أو جدل السرد والحوار .
- محمد إسوي .
- ع ١٢١/٢٠١ - ١٢٩ .
- نحو تأويل تكامل للنص الشعرى .
- فهد حكيم .
- ع ٤٠/٤٠٣ - ٦٤ .
- النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربى من خلال النصوص .
- (عرض كتب) .
- تأليف : عبد القادر المهيرى .
- هادى صمود .
- عبد السلام المسندى .
- عرض :
- عبد الناصر حسن .
- ع ٢٦١/٢٠١ - ٢٦٦ .
- النقد الأدبى الحديث في المغرب وإشكالية المناهج .
- (البنوية التكوينية نموذجاً) .
- (رسائل جامعية) .
- محمد خرماش .
- ع ٢٠٧/٤٠٣ - ٢١٠ .

- هذا العدد .
- التحرير .
- ع ١٠ - ٥ / ٢ ، ١٠ .
- هذا العدد .
- التحرير .
- ع ١١ - ٥ / ٤ ، ٣ .
- هذا العدد *This Issue* .
- ترجمة : هدى الصلدة .
- ع ٢٨٢ - ٢٧٧ / ٢ ، ١ .
- هذا العدد *This Issue* .
- ترجمة : هدى الصلدة .
- ع ٢٠٧ - ٢٠٠ / ٢ ، ١ .
- وضعمة الراوى فى مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»
- لسمد الله ونوس :
- محمد الناصر العجيمى .
- ع ٢٠٧ - ٢٠٠ / ٢ ، ١ .

(ج) كشاف المؤلفين

- إبراهيم عبد القادر المازنى .
- نصوص من النقد العربى الحديث .
- الأدبان العربى والإنجليزى .
- ع ٢٢٦ - ٢١٩ / ٤ ، ٣ .
- إبراهيم علوم .
- انتحار الذات واعتيار القصة .
- دراسة فى تجربة محمد الماجد القصصية .
- ع ١٩٩ - ١٨٥ / ٢ ، ١ .
- إدهوار الخراط .
- آليات السرد فى «القصة القصيدة» .
- ع ١٤١ - ١٢٧ / ٤ ، ٣ .
- أمجد ريان .
- ضفائر الثنائيات المتضادة قراءة فى رواية «الزمن الأخر»
- لإدهوار الخراط .
- ع ١٥٤ - ٤٤ / ٢ ، ١ .
- التحرير .
- هذا العدد .
- ع ١٠ - ٥ / ٢ ، ١ .
- التحرير .
- هذا العدد .
- ع ١١ - ٥ / ٤ ، ٣ .
- ثناء أنس الوجود .
- بنية الحداثة فى قصص محمد مستجاب القصيرة .
- ع ١٨٤ - ١٧٤ / ٢ ، ١ .
- الحبيب شبيب .
- حداثنة النص الشعري القديم .
- ع ١٩ - ١٢ / ٤ ، ٣ .
- خالد سليمان .
- خليل حاوى (١٩٢٥ - ١٩٨٢)
- دراسة فى معجمه الشعرى .
- ع ٦٩ - ٤٧ / ٢ ، ١ .
- رئيس التحرير .
- أما قبل .
- ع ٤ / ٢ ، ١ .
- رئيس التحرير .
- أما قبل .
- ع ٤ / ٤ ، ٣ .
- شكرى الماضى .
- الدلالة الاجتماعية للشكل الروائى فى روايات حنا
- مينة .
- ع ١٦٢ - ١٤٢ / ٤ ، ٣ .
- الصديق بوعلام .
- تنوعات حول « لعبة النسيان »
- ع ١٧٨ - ١٦٣ / ٤ ، ٣ .
- صلاح فضل .
- طراز التوشيح بين الانحراف والتناص .
- ع ٨٠ - ٧٠ / ٢ ، ١ .
- ضمير الشعر ضمير العصر .
- ع ١١٤ - ١٠٦ / ٤ ، ٣ .
- عبد الحكيم راضى .
- (عروض كتب) .
- معرض ومناقشة :

- بنية الخطاب الشعري .
- تأليف : عبد الملك مرتاض .
- ع ٢٠١ / ٢٢٤ - ٢٥١ .
- عبد الغفار مكاوي .
- ترجمة الشعر :
- مع نماذج من شعرنا الجديد بالألمانية .
- ع ٢٠٠ / ٤٠٣ - ١٧٩ .
- عبد الكريم حسن .
- لغة الشعر في «زهرة الكيمياء» بين تحولات المعنى ومعنى التحولات .
- ع ٢٠١ / ١١ - ٣١ .
- عبد المجيد نوبس .
- التركيب العامل في قصة «الزيف» وتحليل سيميائي لنص سردي .
- ع ٢٠١ / ١٦٤ - ١٧٣ .
- عبد الناصر حسن .
- عرض :
- النظرة اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النص .
- تأليف : عبد القادر المهيري - حمادي صمود - عبد السلام المسدي .
- ع ٢٠١ / ٢٦١ - ٢٦٦ .
- عمار بلحسن .
- صراع الخطابات
- حول القص والإيديولوجيا في زاوية «الزلزال» للطاهر وطار .
- ع ٢٠١ / ١٣٠ - ١٤٣ .
- فريال جبوري غزول .
- عرض ومناقشة :
- صفاء زيتون : عصافير على أغصان القلب .
- تأليف : صفاء زيتون .
- ع ٢٠١ / ٢٥٢ - ٢٦٠ .
- لهد هكام .
- نحو تأويل تكامل للنص الشعري .
- ع ٢٠١ / ٤٠ - ٦٤ .
- كريم عبيد هليل .
- مقاييس نقد الشعر عند المعشزة في القرن الرابع الهجري .
- (عرض رسائل جامعية) .
- ع ٢٠١ / ٢٦٧ - ٢٠٨ .
- كمال أبو ديب .
- لغة الغياب في قصيدة الخدانة .
- ع ٢٠١ / ٧٧ - ١٠٥ .
- مالك المطلب .
- إنتاج ما أنتج - مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية .
- ع ٢٠١ / ٣٢ - ٤٦ .
- محمد إسويرق .
- «ميرامار» أو جدل السرد والحوار .
- ع ٢٠١ / ١٢١ - ١٢٩ .
- محمد بلدي .
- جاليات التشكيل الفولكلوري في «الطوق والإسورة» .
- ع ٢٠١ / ١٥٥ - ١٦٣ .
- محمد بري .
- الملكة الشعرية والتفاعل النصي
- دراسة تطبيقية على شعر الهذليين .
- ع ٢٠١ / ٤٠٣ - ٣٩ .
- محمد بنيس .
- (رسائل جامعية) .
- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها .
- ع ٢٠١ / ٤٠٣ - ٢٠٦ .
- محمد خرماشو .
- (رسائل جامعية) .
- النقد الأدبي الحديث في المغرب وإشكالية المناهج .
- (البنوية التكوينية نموذج) .
- ع ٢٠١ / ٤٠٣ - ٢٠٧ .
- محمد صديق هيث .
- التركيب الدرامي لرائية الحسناء .
- ع ٢٠١ / ٨١ - ١٢٠ .
- محمد عبد المطلب .
- ظواهر تعبيرية في شعر الخدانة .
- ع ٢٠١ / ٦٥ - ٧٦ .
- محمد فتوح أحمد .
- التشكيل بالرمز في مسرح الحكيم .
- ع ٢٠١ / ١١٥ - ١٢٦ .
- محمد الناصر المعجيمي .
- وضعية الراوي في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونوس .
- ع ٢٠١ / ٢٠٠ - ٢٠٧ .
- نبيلة إبراهيم .
- حكاية الجارية تودد
- قراءة حضارية .
- ع ٢٠١ / ٢٠٨ - ٢١٥ .

- وليد منير .
- خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور .
- (عرض رسائل جامعية) .
- * ع ١٠١ / ٢٠١٩ - ٢٧٥ .
- وليد منير .
- مع المجلات الأدبية العربية .
- (عرض دوريات عربية) .
- * ع ١٠٣ / ٢١١ - ٢١٦ .

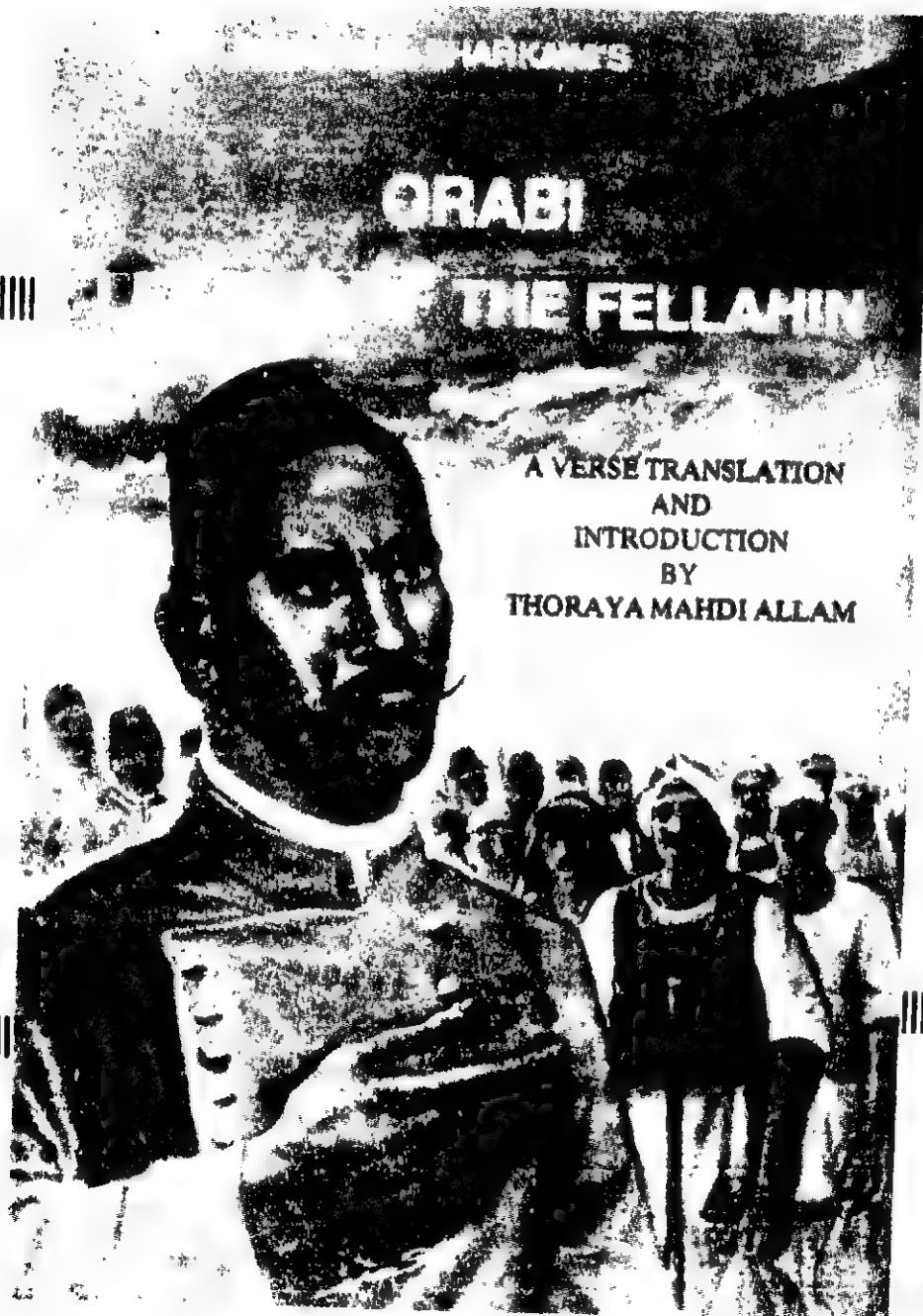
- هدى الصدة (ترجمة) .
- هذا العدد This Issue .
- * ع ١٠١ / ٢٠١٩ - ٢٨٢ .
- هدى الصدة (ترجمة) .
- هذا العدد This Issue .
- * ع ١٠٣ / ٢١١ - ٢٧٤ .
- وليد منير .
- قراءة في نص قديم / جديد .
- * ع ١٠١ / ٢٠١٩ - ٢٢٢ .





General Egyptian Book Organization

Presents



condition of complete harmony and homogeneity between the original text and the translation. Second, he maintains that a good translator of poetry creates a new poem out of his translation of the original one. The writer also emphasizes the importance of the translator's identification with and alienation from the text wherein he would be guided simultaneously by his creative sensitivity and scientific objectivity. Mikawy concludes by giving examples of good models of translated verse. He compares the texts and argues that translation is finally possible under certain conditions.

Translated by:

Hoda El-Sadda

The question in writing put forward by the novelist is expressed on many levels: in characters, narrator, narrative program, the network of relations between the writer and reader, between the narrators, narrative discourse and the told and recollected subjects. The dialectic structure of the world of the novel is set in motion through the interaction of all these levels.

The writer then tries to elucidate the intertext and its relation to the narrative discourse. To do that, he raises a few questions about the beginning of the narrative text, the narrative dialogic, the elements of the narrative, characterization, strategies of narration and the critical method in the text. He deals with each one of these questions on its own. He then moves to the question of time in the novel which, according to him, has three manifestations: external time, internal imaginative time and psychological time. He also examines the multi-dimensional narrative space of the novel and asserts that this space represents both a repertoire of popular and national history on the one hand as well as a mirror that reflects the ideological assumptions of the text on the other.

Finally, Bou Allam examines the effectiveness of description, style and intertextuality using a number of modern analytic procedures in linguistics and stylistics. In general, his study is based on the vital role played by the dialectic between remembrance and forgetfulness.

● At the end of these studies in applied criticism, 'Abdel Ghafar Mikawy puts forward in his article "Observations on the Translation of Poetry: Examples from our Modern Poetry Translated into German" the basic principles and conditions stipulated upon by contemporary translators of literary texts in general and of poetic texts in particular. These principles, however, do not offer an easy solution to all the difficulties encountered in translation. The final decisions will always be up to the judgement of the talented translator, one who combines the sensibility of the artist and the objectivity of a scholar. The writer expounds Goethe's views on translation, namely his insistence on the translation's absolute conformance to the original. The writer goes on to explain the three methods – as specified by Goethe – to be followed in order to actualize this conformity: 1– Germanizing the text to the extent that the reader will think that it was originally written in his mother tongue, 2– Union and identification with the text so as to render the translation a literary work that reconciles two opposites, 3– Transposing the reader over to the text to make him feel from the beginning that he is dealing with an altogether different language.

Mikawy then raises a question: Is it true, as has been claimed by Romantic poets, that poetry cannot be translated? He acknowledges a hint of truth in this claim and in illustration quotes Pound's division of poetry into three kinds: a– visual descriptive poetry that can be translated, b– lyrical poetry that cannot be translated and c– intellectual poetry that cannot be translated either.

Concerning this serious issue, the writer presents the views of Auden, Bowra, Holmes, Babler and Matthews. He concludes that the challenge facing the translator is the creation of a kind of homogeneity. This homogeneity could be either superficial or dynamic: superficial homogeneity would simply mean an attempt to conform to the form of the message whereas dynamic homogeneity would involve the creation of a dynamic relation between the receiver and the message. Mikawy agrees with Holmes who maintains in his book *The Nature of Translation* that there are four methods for the translation of poetry: two of these methods fall under the category of superficial homogeneity and the other two signify dynamic homogeneity.

In the end, Mikawy emphasizes two points. First, he asserts that it is impossible to reach a

of experience and offers the reader the choice of either continuing or stopping. This technique of obscuration/illumination is a substitute for "suspense" in traditional narrative texts. In this interplay between shade and light, the writer seems to be transporting the language of narration to the basic elements of being: water, earth, wind and fire.

● In "The Social Significance of Narrative Form in the Novels of Hanā Mīna," Shukri 'El Mādī argues that Hanā Mīna has always been characterized by a sharp socialist vision that has distinguished him from his Syrian contemporaries. His vision was the product of actual suffering in real life and has therefore directed the course of the development of his novels and has enriched his artistic experience by being rooted in reality.

In his novels, Hanā Mīna emphasizes class struggle and the search for a new world. Man's dreams can come true and his problems may be solved if he depends on his will and determination. Mīna is strongly prejudiced for the underdog: prostitutes, poor workers and over-worked fishermen. The novelist always highlights the struggle between man and nature, man and oppressive social forces as in the case of *El Shira Wal'Asifa* (The Sail and the Storm). In *El Masābih El Zurq* (Blue Lamplights) Mīna portrays the conflict between man on the one hand and the occupying powers working in alliance with feudal exploiters on the other. El Mādī makes two important points. First, the novelist does not ignore the past if this past sheds light on the present and the future. Second, the real hero in Mīna's novels is the social group itself, even if the development of the narrative requires that emphasis be laid on the role of an individual hero in particular circumstances. According to El Mādī, the novelist employs recollections, reminiscences and monologues in such a way so as not to disrupt the reality of the vision. He also resorts to the use of legends, as for example in *Ostourat 'Arous El Bahr* (The legend of the Mermaid). After the defeat of 1967, Mīna's novels, for example *'Al Thalig Ya'ti Minal Nāfitha* (Ice comes through the window), try to represent the historical facts which flushed out to the surface on the social and political levels. Also, the defeat transformed Mīna's favourite intellectual/ worker individual into worker/ intellectual in (Ice comes through the window), *'Al Shams fi Yawm Gha'im* (The Sun on a Cloudy Day) and *El Yatir*. This new version persists in the post-defeat social novels of Mīna. At the end of his study of Mīna's novels, El Mādī makes the following remarks. 1- The narrative architecture in Mīna's novels represents an artistic vision that develops alongside the development of the class struggle in Syria. 2- The novelist has a deep and comprehensive intellectual / historical vision that thrives on conflict and dynamism. 3- The course of the development of his novels emphasizes the importance of allegiance to organized party politics. 4- Mīna pays special attention in his work to the problems of women in society. 5- It often seems that the attitude of Mīna's protagonist's vis a vis issues or problems is more important than the portrayal of characters and events. 6- Mīna's language is both clear and simple and, at the same time, highly connotative

● From Morocco, El Siddiq Bou Allam writes an article "Variations on Lu'bat El Nissian" (The Game of Forgetfulness) about a novel by the novelist/ critic Mohamed Barrāda. In the beginning, the writer posits a question which aims at unravelling the modernist transformations in Moroccan literature within the general development of cultural structures. According to him, the experience of Barrāda – both as an artist and critic – testifies to the perfect union of these talents in him – a fact which enriches and widens the scope of his creation. The Game of Forgetfulness changes the angst of writing into a question in writing. It is an open, self-referring text. Its active components have a dialectic relationship with the external critical discourse. This dialectic is expressed on two levels: a- the level of narrative. b- the level of discourse.

paradox, the distribution and exchange of voices – which often leads to the interaction between the musical, topographical and grammatical structures of the poem.

● Mohamed Fatouh explores in his article “*Symbiotic Structure in the Dramatic Plays of El Hakim*” a basic assumption in the dramatic work of El Hakim, symbiotic structure or metaphoric symbolism. He analyses the most important plays by El Hakim which are rooted in symbolism or which offer a mixture of impressionism and symbolism. He establishes the similarity between the style of El Hakim and the style of symbolist Arab writers on the one hand and traces the symbolist origins of impressionism on the other.

The writer points out the elements of vision in El Hakim’s work, and indicates their affinities to Greek and Pharaonic legends. He then indicates the extent of El Hakim’s freedom in the manipulation and adaptation of these legends, hence bestowing upon them an Islamic aura. The writer also challenges the critical evaluation of El Hakim’s symbolic plays as pure intellectual structure, and supports his argument by El Hakim’s belief that dramatic dialogue should have literary value, that the dialogue should be valuable from a literary and intellectual point of view.

The writer then deals with the dialectic of binary opposition in the work of El Hakim – object / soul, mind / body, man / time – and how he renders them in a traditional symbolic framework. Using a comparative approach, Fatouh discovers the values of similarity and contrast in the philosophy of El Hakim and that of the Symbolists, as regards the concepts of truth, human choice, human power and so on. The writer also examines El Hakim’s symbolist style and his manipulation of the technique of satire of abstract concepts and emotions, and illustrates El Hakim’s view of the relation between art and life as well as the relation between the artist and the work of art. In conclusion, Fatouh posits that El Hakim’s characters symbolize abstract ideas, that they are dressed up as allegorical types. This means that El Hakim’s one-dimensional symbolism could only function on one level.

● Edwar El Kharrāt’s article “*The Mechanics of Narration in the Story/Poem*” transposes us to the domain of narration. He puts forward the claim that the story/poem is a genre in which the poetic nature of the story runs parallel to its narrative nature. It differs from the poem in its strong inclination towards story telling through a multi-proportioned mixture of narration and poetry. El Kharrāt describes this kind of writing as “meta-generic writing”, writing based on conventional genres but goes beyond them at the same time.

He outlines the mechanics of narration in the story / poem through his analysis of the work of two writers of the 1980s – Nasser El Halawany and Montasser El Kafāsh. He emphasizes the importance of the visual and dramatic aspects which constitute the suitable grounds for a fusion of the real and the imaginary, sofiest sensibility, intensity and brevity. According to El Kharrāt, the mechanics of narration in this kind of writing stem from the hidden, the unconscious. The other side of the hidden, exposure, is chrystallized through the strenuous quest for correspondence and harmony with the ‘other’ so that, ultimately, the self/other becomes the interlocutor in these open texts.

The dialogic techniques of these texts have specific qualifications inspired by the existing narrative model. This model delineates significant moments only, represents the essential elements

For Abou Deeb, the language of absence is a poetic language, more indicative of a vision or a methodology, which rather than highlight the various aspects of a particular subject, always moves away from details by sending out only faint rays, always from an oblique angle. It is a language that points to the visible- be it animate or inanimate, an idea or a subject – discretely and from a distance, clouding it from direct vision. This is called by the writer "imaginative regression" (an attempt to suggest an accurate critical term for the concept of absence).

The language of absence is chrystallized in both the macro and micro structures of the text as well as in its linguistic and metaphoric levels. In its clearer expressions, absence constitutes the essence of the poetic vision for the world of objects, as well as of time and place. It transcends the thematic, metaphoric and linguistic levels of meaning and sheds light on the confrontation between man and the world, the self and the visible world. In this case, the text becomes submerged in the theme of absence that is ultimately expressed through contrast and binary oppositions.

In order to clarify the language of absence and illustrate its characteristic qualities and the mechanics of its effectiveness in the text, the writer studies a large number of a variety of poetic texts that stretch over a long period of time. These texts testify to the predominance of the language of absence in modernist poetry. In the end, 'Abou Deeb concludes with a summary of the theoretical assumptions underlying this phenomenon which he has derived from his analysis of the texts and which he puts forward as a prominent dimension in modern poetry.

● In his article "The Conscience of Poetry / The Conscience of the Age" Salah Fadl analyses Salah 'Abdel Şabour's "Şahar El Layl" (Night Trees) as an example of political poetry that symbolizes history. Drawing upon semiological techniques, he tries to decipher the code system of the text. The writer's strategic assumption necessitates the discovery of the group of ideas and values which fall into a well- ordered pattern, and, which dynamically regulate the semiotic relations in the text so that, in the end, they represent a definite code system. He traces the "textual signs" in the message, classifies them into many levels and sets up a graded pattern of codes depending on their degree of prominence. He also investigates the appearance of the primary linguistic agent. The writer maintains that 'Abdel Sabour's trees stand in front of us as a symbol of a kind of an a-romantic melancholy. The trees symbolize a "national melancholy" that arose as a result of the emotional shock that followed the military defeat. Through the analysis of semiological relations, the action of pronouns, the rhythmic variations, the topography of the words, the visual representations of the signifiers in a variety of poems, the writer discusses a number of critical propositions in order to arrive at a theoretical standpoint. He opts in favour of an approach that is conducive to the deciphering of the code system. Fadl points out two important structural principles in the poems: the first concretizes the poetic words and renders them into visual pictures, modelled on the principle of a "scenario"; the second repeatedly adds force to the concluding couplet and indicates a semi-dramatic pattern.

The writer refers to the stanzaic divisions as a significant indication of the overall development of the poem and establishes a parallelism between the stanzaic divisions and the poem's dramatic / musical nature. He also sheds light on the intricate code system in the poem, a mark of intertextuality. Having conducted these analytic procedures, the writer succeeds in deciphering the code of the text. His conclusions are based on his discovery of the significance of the central elements in the formation of the final vision – for example, the pivotal role of the poetic self,

world which resulted in the traumatic experience that gave vent to the initial creative impulse. According to the writer, this critical approach is based on concrete facts- facts that are either read or heard- the discovery of which establishes the link between the inside and the outside on the one hand and, between the artist and the readers on the other. The analysis of the linguistic devices in a work of art constitutes the critic's first step towards his assimilation of the expressionistic facts. He examines the relationship between words and syntactic structures in order to understand the overall system and outline its vertical and horizontal patterns. In this way, he observes two basic processes in any linguistic work, selection and distribution. He maintains that there is a difference between the application of these two processes in traditional poetry and modernist poetry. Traditionally, the poet's selection was restricted by a narrow framework of words and images, characterized by the very strong influence of poetic diction. In modernist poetry, however, selection operates over a broader and more complex field in which the influence of poetic diction is seriously undermined. This is due to the changing conditions of the modern world which inevitably touches upon all the dimensions of being.

As for the lexical production of meaning, 'Abdel Mutalib holds that the process of selection in traditional Arabic poetry favours linking words to the concrete world. This is also true on the metaphoric level of the poem in which lexical items are either sublimated from the material level to the immaterial level or are simply employed within their immediate material connotations. In modernist poetry, however, the process of selection transforms concrete words into abstract concepts, even on the level of metaphoric expressions. Abstract concepts, thence, become the goal of the poetic text in many cases and consequently the language used strives to disentangle itself from the links which tie it down to reality.

Whereas paradox is a predominant element in modernist poetry, the writer points out that in traditional Arabic poetry paradox in general offers a one sided view based on the separation between the two aspects of the paradox. In other words, the poet discusses one aspect at a time whereas a modernist poet is usually capable of exploring the two aspects simultaneously. In this case, paradox becomes an integrated process that testifies to a comprehensive vision. Also, the relationship between the signified and the signifier- a symbolic relationship- is not predetermined in modernist poetry as it used to be in traditional poetry since the modernist poet intervenes with his artistic tools to rarefy this relation and create a specialized poetic diction. The rarefication of the relationship between the signified and the signifier can be outlined qualitatively and quantitatively. This is brought out by the writer in his study of a number of texts. He concludes that one of the most prominent operative factors in modernist poetry has been its consciousness of time, a fact which re-structured its relation to the ever changing world.

● Kamal 'Abou Deeb's article "The Language of Absence in the Modernist Poem" is another example of his critical writings in which he studies the different characteristics of modernist poetry. In his work, 'Abou Deeb attempts to schedule the development of modernism from the point of view of vision, imagination, form and linguistic devices, hoping to shed light on the essential qualities of a modernist poem. Having done that, the writer aspires to lay the foundation for a new Arabic poetics inspired by modernist verse in place of our traditional poetics rooted in traditional poetry. According to him, there is a methodological and cultural error that needs to be redressed in order to pave the way for the cultivation of a new perspective, or, a more sensitive attitude to the world around us and to the literature that stems out of this world.

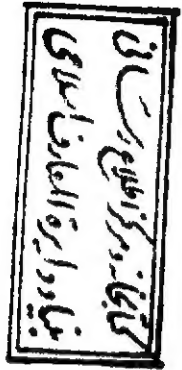
necessarily imply that El Huthalyeen were obsessed with the idea of surrender to the inevitability of fate. Bereiri demonstrates that they had a complex existential point of departure.

In fact, their persistent discourse on fate testifies to a mature awareness of the tragic pattern of existence in which the inevitable mechanics of fate collide with the inevitable forces of conflict. On the other hand, the analysis of some of the work of El Huthalyeen has revealed the fact that for them, fate is not always the equivalent of evil. Also, his analysis of the famous poem "Ayniya" by 'Abou Thu'ayb and the poem "Sakhr 'Al Ghal" has also shed light on this complex existential meaning and has, furthermore, linked the deep structures of the verse to the idea of textual interaction. The writer supports his conclusions with references to some of the stories about 'Abou Thu'ayb El Huthaly in *Al Aghani*. According to him, these stories are examples of textual reproduction, a species of embedding that aim at unravelling the deeper significances of poetry rather than recounting tales about the history of poets. Bereiri also challenges some of the conclusions of other critics concerning the verse of El Huthalyeen in general, and the poem "El Ayniya" by 'Abou Thu'ayb in particular. In the light of his analysis, he refutes Dr. Kamal 'Abou Deeb's contention that the inevitability of annihilation is the dominant theme of "El 'Ayniya". Bereiri asserts that the poem offers a complex vision concretized in the tension between the inevitability of fate and the inevitability of conflict.

● Fahd Akam's article "Towards an Integrated Interpretation of the Poetic Text" is an attempt to establish an aesthetic view of the nature of harmony that regulates the poetic techniques of the poem. He proposes a method of analysis of the poetic text through his critical reading of a poem by 'Abou Tammam. He emphasizes the tonal structure of the poem and divides it up into three basic tones which, on the one hand, express a variety of subject and, on the other hand, reflect the rhythmic balance of the feet. First, a satiric tone expresses two themes: a—boasting of superiority and b—violent conquests and occupation. Second, a serious tone reflects two themes: a—the emotional and social effect of invasion and b—the structural aesthetics of the violated territory. Third, a second satiric tone highlights the theme of submission to the act of violation. The writer carefully examines the division of feet in the text and formal caesuras between the two parts of a line, the function of the end rhymes and internal rhymes in the poem and succeeds in determining the quantitative metre of the poem. He also points out the intricate link between the metaphoric structure and the stylistic techniques used, a point which attests to a deep awareness of the different layers of meaning, the social, the cultural and the emotional.

Having broken up the text into its basic components and then observed the system of relations, the writer arrives at the artistic unity of the poem and defines the operative factors at work. These include the element of surprise which is promoted by a variety of stylistic devices. The writer also puts his finger on the different linguistic levels in the poem which emphasize the individuality and particularity of the use of language. Finally, he succeeds in elucidating the smaller structural divisions that run parallel to the thematic development of the poem. This correspondence between the micro-structures and the macro-structure of the poem forms the basis of the technical structure of the poetic text.

● We then move to modern poetry in Mohamed Abdel Mutalib's article "Expressionistic Phenomena in Modernist Poetry." He conducts a stylistic analysis of a literary text and at the same time penetrates into the inner world of the creative self. He examines its proximity to the outside



Innovation, however, can only be the route to modernism if its rejection of past models results in a consideration- be it partial or whole- of the traditional literary system of values that would, in its turn, lead to an original vision of the world and of creativity and which would open up novel horizons of experiments. Modernist poetics, for example, are meaningless if they do not comprise a vision of the world that is appropriate to the present and that looks forward to the future. An original vision in poetry inevitably requires new norms of expression. Consequently, modernism can never be narrowed down to subject matter only: it is a comprehensive concept that affects the subject matter and the language of a literary text. In fact, the language of a work of art becomes an essential dimension of its modernist vision to the extent that some critics define modernist poetics in terms of the language used.

El Habib Shubail chooses the "Wine poems" of Abou Nawas, an old text, and analyses its basic components to shed light on its modernist characteristics. He also examines poems by Abou Tammam- this time, however, from the point of view of its literary reception- again to put his finger on its modernist elements. The writer comes to the conclusion that modernism is not a normative concept but is essentially defined by a futuristic vision which inevitably leads to a rejuvenation of poetry. In short, modernism involves two basic dimensions, a spatial/ temporal dimension and a second dimension which can be described as the ability of the text to withstand the test of time- the ultimate judge of the intrinsic value of a work of art.

● In another article "Poetic Talent and Textual Reproduction: An Applied Study of the Poetry of El Huthalyeen" Mohamed Bereiri explores some modernist concepts in order to determine poetic identity through an analysis of the convention of verse. He begins his study with an exposition of some of Eliot's theories about the dialectic relationship between the poet and tradition which, according to Bereiri, form the basis of many subsequent theories. He emphasizes Eliot's proposition that the "past should be altered by the present as much as the present is directed by the past." In this way, the significance of poetic texts is redefined by the creation of new ones. The writer then traces the course of the development of this argument which leads to two important terms in modern criticism, intertextuality and discourse.

In Arabic criticism, the writer sheds light on the term "talent" as used by Ibn Khaldoun. He discerns an early example of a scientific approach to determine the nature of the relationship between the artist and tradition. This great Arab historian has realized that in the creative process, the poet is inspired by abstract mental images which are concretized in the actual composition of the literary text. These images become abstract in the mind of the poet due to his awareness of and frequent friction with his heritage. It is noteworthy that the term "talent" is used by Ibn Khaldoun not only to account for literary creation but also to explain other cultural activities, be they material or spiritual.

Having outlined his theoretical assumptions, Bereiri tries to pinpoint the basic mode of the poetry of El Huthalyeen. He notices that one of the characteristics of their verse is their treatment of the image of the bull and the zebra and their association with the idea of fate or destiny. The writer draws our attention to the critical method of El Huthalyeen which resulted in their deduction of the idea of fate and its subsequent employment in a metaphoric context. Through their recurrent use of relevant texts, El Huthalyeen established a unique discourse within the general framework of Arabic poetry- a discourse which is built around the concept of fate and destiny. This does not

THIS ISSUE

ABSTRACT

Due to the favourable reception of the last issue of *Fusul*, this issue offers more studies in applied criticism of a variety of literary texts— poetic, narrative and dramatic. Distribution figures have revealed the need of readers for further exposure to different critical approaches. These applied critical experiments will hopefully act as the touchstones of both the literary text as well as the critical tools employed.

• In the first article of this issue, "A Modernist/ Old Poetic Text," El Habīb Shubail investigates the reasons which enable old Arabic poetry to conquer time, traverse the abysses of decline and forgetfulness and actually succeed in appealing to the sensibility of a modern reader so much so that the problems and worries of an old poet seem to be identical to the topical issues in the modern age. Having pointed out an obvious correspondence between an old and a modern text, the writer asks the following questions: Is there such a thing as an old/ modernist text?

In his attempt to answer this question, Shubail searches for the essential elements of modernism. He asserts that modernism cannot be defined by a set of stylistic techniques nor by common critical usage. A deep study of modernism needs to reach beyond these formal considerations and delve into essential characteristics in order to elucidate its meaning and implications.

Modernism is characterized by a certain vision, a time oriented vision in which time past and time present are conceived of as simultaneous. A modernist writer acts upon time by discovering and introducing new elements in the dialectic relationship of past and present.

Modernism is intricately linked to innovation which always exists at the core of any new movement. The relationship between modernism and innovation is harmonious: both concepts signify an awareness of the problem of time and involve an attempt to deal with it. Since innovation is the opposite of imitation and imitation indicates an attachment to the past, innovation conversely is based on the reaction against the past. In this sense, modernism and innovation converge and become identical.



مرکز تحقیقات کتاب و اطلاع‌رسانی

۱۳۸۴

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAID EL MESSIRY

Secretariate:

AHMAD MEGAHEB

ABDUL NASER HASAN

MOHAMMAD GHAITH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

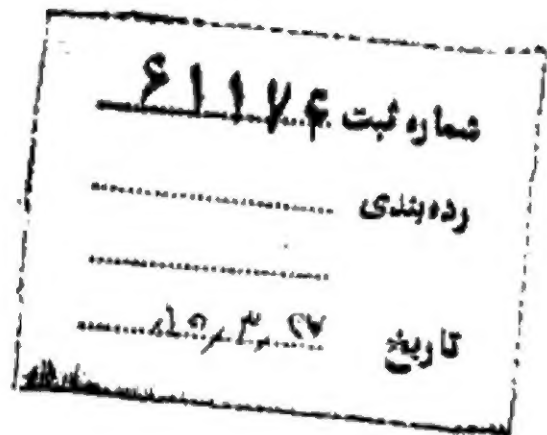
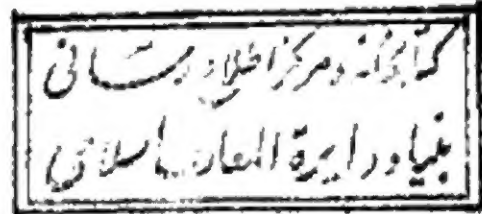
A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI



**Studies
In Applied Criticism
PART II**

○ VOL. VIII ○ No. 3,4 ○ December 1989